

A Representação Feminina na Obra de **Virginia Woolf**

Um Diálogo Entre o Projeto Político e o Estético

Maria A. de Oliveira





PACO  EDITORIAL

A Representação Feminina na Obra de **Virginia Woolf**

Um Diálogo Entre o Projeto Político e o Estético

Maria A. de Oliveira

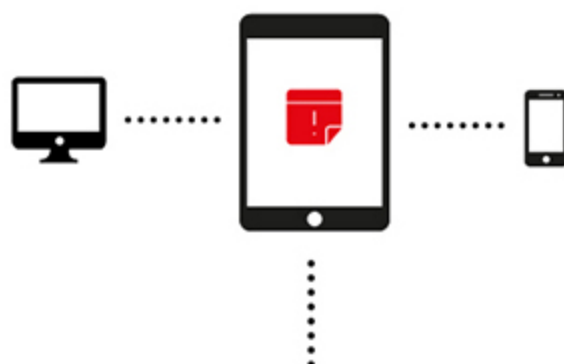


A Representação Feminina na Obra de Virginia Woolf

Um Diálogo Entre o Projeto Político e o Estético

Maria A. de Oliveira

PACO  EDITORIAL



IMPORTANTE

Cuidamos para que a produção deste ebook tivesse o mesmo padrão de qualidade das nossas obras impressas. Mas poderá ter variação na apresentação do conteúdo de acordo com cada dispositivo de leitura.

Copyright © 2018 by Paco Editorial

Direitos desta edição reservados à Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

Revisão: Renata Moreno

Capa: Anasor ed Searom, releitura da foto de Gisèle Freund

Diagramação: Bruno Balota

Edição em Versão Impressa: 2017

Edição em Versão Digital: 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O482	Oliveira, Maria Aparecida de. A Representação Feminina na Obra de Virginia Woolf: Um Diálogo Entre o Projeto Político e o Estético/Maria Aparecida de Oliveira. Jundiaí: Paco Editorial, 2018. Recurso digital Formato: ePub Requisitos do sistema: Multiplataforma ISBN 978-85-462-0776-3 1. Literatura 2. Virginia Woolf 3. Crítica Literária 4. Feminismo; 5. Crítica Feminista I. de Oliveira, Maria A.
	CDD 928.21

Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues (UNIVAS/MG) (Lattes)

Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi (FATEC-SP) (Lattes)

Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna (UNESP/ASSIS/SP) (Lattes)

Prof. Dr. Carlos Bauer (UNINOVE/SP) (Lattes)
Prof. Dra. Cristianne Famer Rocha (UFRGS/RS) (Lattes)
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa (FURG/RS) (Lattes)
Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes (UNISO/SP) (Lattes)
Prof. Dra. Milena Fernandes Oliveira (UNICAMP/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins (UNICENTRO-PR) (Lattes)
Prof. Dr. Romualdo Dias (UNESP/RIO CLARO/SP) (Lattes)
Prof. Dra. Thelma Lessa (UFSCAR/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt (UNIPAMPA/RS) (Lattes)
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista (UNIOESTE-PR) (Lattes)
Prof. Dr. Antonio Carlos Giuliani (UNIMEP-Piracicaba-SP) (Lattes)

Paco Editorial

Av. Carlos Salles Bloch, 658

Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Salas 11, 12 e 21

Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100

Telefones: 55 11 4521.6315

atendimento@editorialpaco.com.br

www.pacoeditorial.com.br

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro.

À Profa. Dra. Deborah Schnitzer.

À Capes, por ter concedido o suporte financeiro sem o qual este livro não teria sido possível. Muito especialmente, meus agradecimentos por ter concedido a Bolsa PDEE (doutorado-sanduiche), que me possibilitou um profícuo ano de pesquisas no Canadá, na Universidade de Winnipeg.

A toda minha família e amigos.

Ao meu grande companheiro, pelo amor e pelo apoio.

Everyone is partly their ancestors; just as everyone is partly man and partly woman.

Virginia Woolf



SUMARIO

Folha de rosto

Agradecimentos

Epígrafe

Apresentação

Prefácio

Introdução

PARTE I - VIRGINIA WOOLF: A ESTETIZAÇÃO DO POLÍTICO

Capítulo 1

O olhar de Virginia Woolf sobre a tradição literária feminina

1. *A room of one's own*

1.1 O projeto de androginia

2. “*Women and fiction*”

2.1 Semelhanças e diferenças

2.2 O mundo confinado das escritoras do século XIX

2.3 Questões de estilo e valor da escrita de autoria feminina

2.4 O futuro da ficção de autoria feminina

3. “*Professions for women*”

4. *Three guineas*

4.1 “*The first guinea*”

4.2 “*The second guinea*”

4.3 “*The third guinea*”

4.4 *Three guineas* e a crítica

Capítulo 2

Virginia Woolf sob o olhar da crítica feminista

1. *A theory of their own* – Gubar and Gilbert

2. *A literature of their own* – Showalter

3. *A criticism of her own* – Showalter

4. *A response of her own* – Moi

5. *A future of one's own* – London

PARTE II - A POLITIZAÇÃO DO ESTÉTICO: TO THE LIGHTHOUSE

Capítulo 3

O farol prismático de Virginia Woolf

1. “*The window*”

1.1 Mrs. Ramsay e a mente andrógina

1.2 A tirania do anjo do lar

1.3 Mrs. Ramsay e James

1.4 Mrs. Ramsay e Lily em um labirinto de espelhos

2. “*Time passes*” – A arquitetura da destruição

3. “*The lighthouse*”

3.1 Lily – pintura e (re)escrita

3.2 A viagem

PARTE III - A POLITIZAÇÃO DO ESTÉTICO: MRS. DALLOWAY

Capítulo 4

O espaço reflexivo e refratário de Virginia Woolf

1. O espaço feminino no espaço social e simbólico

2. O processo de desenvolvimento de Mrs. Dalloway

3. Outras Mulheres, outras vozes e outras representações femininas

3.1 Lucrezia Warren Smith

3.2 Elizabeth Dalloway

3.3 Miss Kilman

3.4 Lady Bruton

3.5 Sally Seton

Considerações finais

Referências

Página final

APRESENTAÇÃO

Existe uma teoria em sua prática e essa prática, quando levada sob o prisma multifocal dos pensamentos feministas, conduz ao diálogo – nem sempre pacífico – entre diversas práticas, mas também, entre diferentes projetos.

O projeto científico, sob o holofote dos estudos culturais de gênero, foge do despedaçamento intrínseco da representação do sujeito, mas sobretudo do sujeito-mulher na tela de um Picasso que prevê a esquizofrenia fragmentária da identidade logo no início do já finalizado século XX. Foge igualmente de uma *Cité* novamente despedaçada na era dos pós como foge do essencialismo binário – monolítico de fato – da Modernidade que com tanto vigor Virginia Woolf defendeu e em cujas teias, paradoxalmente, ela se debateu até o paroxismo.

Com base nesse compromisso plural, a escolha de um corpus nesta pesquisa poderia respeitar a fórmula da amostragem mínima ou validar suas teses com base num amplo texto que, por potência de repetição, demonstra o trânsito permanente entre o projeto estético e o projeto político de Virginia Woolf; mas também as fissuras e escarpas nesse corpo tão instigante e ambíguo quanto seu modelo de androginia.

Woolf defende em seu já canônico texto *Um teto todo seu* que os valores do universo masculino se transferem de modo inevitável para a ficção. A inevitabilidade do trânsito do projeto – político e feminista – da escrita ensaística de Woolf para a ficção é o ponto de partida deste estudo que desconstrói o conceito estanque entre gêneros, também literários.

Luisa Posada Kubissa, em seu artigo de 2015 intitulado “El ‘género’, Foucault y algunas tensiones feministas”, esclarece o conceito de política sexual que norteia o estudo de Maria Aparecida de Oliveira quando afirma que o caráter político do sexo, desenvolvido por textos como *A dialética*

do sexo, de Shulamith Firestone (1963) e notadamente na *Política sexual* de Kate Millett (1969), tem por base a relação dinâmica entre os sexos alicerçadas na hierarquia, no poder, em consonância com o conceito weberiano de *Herrschaft*. Luisa Posada defende que a partir de Millett,

[...] *la crítica feminista asume que la vida social está simbólica y materialmente dividida en dos géneros y que, entendiendo que estos son contruidos, es de suyo cuestionar la estratificación política y económica, la división sexual del trabajo, el reparto de roles y, en definitiva, todas las categorías con las que se había manejado el pensamiento social y político hasta ese momento.*¹

Maria Aparecida de Oliveira demonstra que na obra de Virginia Woolf, a divisão entre sexos, a estratificação política e econômica, a divisão sexual do trabalho e a distribuição de papéis são questionamentos permanentes que se traduzem por um projeto político. Tal projeto garante a Woolf um papel de destaque nas ante e nas entre-linhas do feminismo moderno e contemporâneo. Sua maternidade torna-se invisível para muitas críticas do feminismo; ambígua e questionável para outras; indiscutível para muitas. Existe, porém, uma maciça coincidência entre essas vozes, malgrado as discrepâncias confessas. Na crítica feminista de Woolf a ficção Woolfiana rende pesado tributo à produção ensaística, espaço textual onde o projeto da voz autoral parece menos velado que na produção de natureza puramente ficcional. A obra rende-se uma e outra vez a uma biografia, tão escorregadia e povoada de *fantômes* quanto o corpo de Woolf no seu caminho sem volta às profundezas do rio Oise.

Defensoras e detratoras de Woolf reinventam novas *Querelles des femmes* sobre o posicionamento político feminista de Woolf pautado pelas diretrizes de sua vida e de sua obra. Elaine Showalter *versus* Toril Moi crescem nas antípodas da discussão. Maria Aparecida de Oliveira ilumina a disputa teórica e constrói uma mediação ponderada, uma crítica lúcida entre pensamentos equidistantes. Sua voz tece complexos diálogos que ora

encurtam discrepâncias, ora as aprofundam, sem suprimir o profícuo debate, aparentemente insolúvel entre tantos ecos.

O feminismo na prática e no âmago deste estudo não saberia suprimir a voz dissonante nem promover seu descarte como prática de autoridade sem incorrer na hierarquia de força imposta por muitos saberes tradicionais do patriarcado que se utilizaram da exclusão como modo de silenciamento da mulher.

A contradição, o confronto, a dúvida, o diálogo... A sensação de vertigem, o desconforto, o piso que cede. Todo teórico do feminismo e todo leitor dessa teoria defronta-se mais tempo, menos tempo, com a natureza de um pensamento plural que em parte sustenta e em parte, confessamente, lança pesquisador e leitor para o espaço insolúvel da aporia. Como filho da Ilustração, o feminismo nasce no berço da racionalidade orgulhosa do homem moderno; como filho bastardo da Ilustração, abandonado à sua sorte em pleno berço, o feminismo é a filha louca que paira em todos os sótãos da memória, um texto fadado ao silêncio que a escritora propositalmente interrompe com seu “subtexto”. A pesquisadora feminista também, porque todo texto de pesquisa no âmbito do vilipendiado feminismo é um subtexto à procura de seu lar, outro subtexto.

A obra de Woolf, dessa perspectiva teórica, diz o que diz e diz exatamente o contrário do que diz um segundo atrás. Maria Aparecida de Oliveira para, paira, reflete, lê incansavelmente essa obra e a fortuna crítica dessa obra, notadamente da perspectiva do feminismo como crítica cultural da literatura. Ela analisa esse texto interminável ao longo de incontáveis anos: “Mulher e ficção”, *Um teto todo seu*, *Three Guineas*; “Profissões para mulheres”, Susan Gubar e Sandra Gilbert, Elaine Showalter, Toril Moi e Bette London – sabiamente colocadas em seu estudo como pontes entre os ensaios e a galeria de heroínas de Woolf – e

ainda indaga a ficção da autora, onde uma vasta galeria de heroínas (Mrs. Ramsay, Lily, Mrs. Dalloway, Lucrezia Warren Smith, Elizabeth Dalloway, Miss Kilman, Lady Bruton e Sally Seton) nasce e reforça e enfraquece o projeto político desta autora misteriosa, fugidia e noturna como o lobo que uiva em seu nome.

Um quebra-cabeça profícuo e perfeitamente inerte e inarticulado encontra-se agora, neste exato momento, na mesa de uma cirurgia chamada Maria Aparecida de Oliveira que, com parcimônia, mas também com responsabilidade ética, terá de se deparar sobre o projeto de Woolf, juntar as peças em sua mesa de dissecação, agora chamada de pesquisa, e torná-la viva e reflexiva, em consonância com as premissas mestras de todo projeto feminista. Espreita então, como em toda pesquisa, a taxidermia de olhar de vidro, mas Mary Shelley quer vida, mal costurada, monstruosa por vezes, mas viva, uma vida que não nega nem a materialidade confusa nem as ideias antagônicas que constroem o que há de mais profundamente humano.

Na pesquisa de Maria Aparecida de Oliveira, o verbo do pai transforma-se em verbos de muitas autorias que preveem a coautoria da leitora crítica. A ginocrítica de Showalter torna-se prática de saber e nela, um coro de vozes essencialmente feminino, mas não uníssono, vai içando o projeto estético no seio do projeto político nos ensaios de Woolf como jorra luz sobre sua ficção para defender “novas formas de se pensar a linguagem e o gênero, ou talvez o próprio gênero da linguagem”. (Oliveira, p. 109). O atalho espreita sempre, mas a pesquisadora lúcida sabe se esquivar de todo essencialismo banal, da armadilha que defende uma escrita supostamente feminina pautada pela cartilha imposta por homens – e ainda por outras mulheres – à estética desenvolvida por escritoras nos mais variados espaços e tempos.

A crítica contextual aqui proposta não sucumbe perante a banal servidão do texto ao contexto e a biografia incide no universo crítico menos como determinante bio, mais como grafia. No entanto, a inquietação persiste nas linhas materiais, na ausência imaterial da entrelinha. O leitor de Virginia Woolf como o leitor de Maria Aparecida de Oliveira, rumo a qualquer farol que o impeça do encontro com o recife, tenta discernir as nuances de um diálogo a priori improvável entre Mrs. Ramsay e a heroína de *Um teto tudo seu*, duas flâneuses de fato, mas de natureza muito diversa. O tão controvertido projeto de androginia, presente na ficção e na pseudoficção de Woolf, realiza a ponte entre essas e outras obras da autora. Rumo à luz-farol tão ansiada como espaço reconfortante pelo leitor, esse mesmo leitor depara-se com outra luz, mais misteriosa; mais epifania, menos logos, uma construção de linguagem que diz respeito à ideia, mas também, à “metáfora da luz como conhecimento, razão, consciência” e arte:

A partir do encontro de Mrs. Ramsay com a luz do farol, ela passa por um momento de fusão com a luz e com a realidade que a cerca. Tudo isso resulta no despertar da mente andrógina, em que ela retorna transformada, ela já não é a mesma, como se a luz do farol tivesse tocado alguma parte velada de seu cérebro e cuja explosão a inundaria de prazer e êxtase. (Oliveira, p. 170).

Mrs Ramsay é a mulher que procura o conhecimento e que baliza seu espaço tradicional no lar, mas também a mulher que suspende seu pensamento e introduz o silêncio no texto. Ela é igualmente a personagem que se funde com o saber e a heroína triste que sucumbe ao jugo ancestral do impositivo anjo do lar. Já Lily, outra mulher na mesma história, introduz o conflito de gênero que prevê a pluralidade do feminino e a utopia do andrógino. Lily ou Judith Shakespeare? Antes ambas. Lily é a irmã de Shakespeare que teve direito à palavra e usufruiu, através de sua arte, desse direito. Judith é sua irmã silenciada há tempos, sua irmã inscrita numa linhagem, a dos Shakespeare, a dos Ramsay, sombras.

O diálogo entre as identidades femininas, como entre os textos de Woolf, quando de projeto político se trata, parece menos notório na diegese que na perda de unidade que diz respeito à identidade: a identidade de gênero do texto, a identidade de gênero das mulheres que povoam tais textos, construto estético, projeto artístico e político. A unidade de gênero como a centralidade incontestada da *Cité* diz respeito à hierarquia. Maria Aparecida de Oliveira nota, com base em Johanna X. K. Garvey (1991), “que a linguagem de Woolf assemelha-se a um mar de vozes; uma onda sonora de palavras que apaga as hierarquias e enfatiza a multiplicidade e a transformação”. (Oliveira, p. 244).

Não há constatação científica alguma sobre um uso da linguagem específica por parte de homens e mulheres, ao menos quando de arte se trata, mas existe a constatação permanente da busca de uma identidade diversa da tradição literária oriunda do patriarcado quando a escrita de mulher se depara com seu lugar no universo da literatura ou no mundo. O estudo a seguir constata e prova que o projeto de Woolf, longe de estar isento de rachaduras e contradições, é povoado pelos próprios fantasmas que cercam a sua biografia, seu conceito de arte, de mundo e sua ideia de mulher. Porém, a sua busca permanente de ruptura das convenções literárias; a procura por formas novas de expressão literária; o questionamento do gênero literário e a atitude de uma autora que promove o apagamento proposital desses mesmos gêneros não se encontram neste texto crítico divorciadas da crítica à autoridade, às estruturas mais ranças do patriarcado ou do fascismo. Woolf quebra as regras como rompe com a sintaxe; fragmenta a identidade e a frase, desobedece às convenções literárias e sutilmente, propõe novas interações entre homens e mulheres em novos tabuleiros, introduzindo a crítica social e seu feminismo na ficção como um subtexto na acepção de Gilbert & Gubar.

O projeto de Woolf é inacabado, como todo projeto, mas promove a reflexão múltipla, o prisma plural até o momento presente. Esta pesquisa é um dos seus frutos. Filho póstumo, como muitos, ele dialoga com a tradição matrilinear que o engendrou sem a arrogância de tantos saberes que negam quaisquer maternidades em prol da utopia de uma geração supostamente espontânea.

Cada pensamento desta pesquisa sobre o pensar do outro e cada análise sobre o dizer do outro promove um novo dizer, agora científico, que tenciona o diálogo permanente com o outro na autêntica alteridade tensional que envolve o conhecimento e o meta-conhecimento, pois o conhecimento aqui contempla o caráter ético da cultura, da arte e da política, mas também da prática da pesquisa em consonância com a mais elevada das virtudes gregas, a *sophrosyne*, a mesura. O equilíbrio entre as vozes dissonantes, entre a arte e sua crítica, entre a vida e a obra, entre o texto e o contexto, entre o feminismo e sua prática literária tornam este estudo um exemplo ímpar de como uma teoria pouco contemplada nas instâncias acadêmicas pode produzir crítica da arte sem se desvincular do caráter ético e do compromisso político.

Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Unesp – FCLAr

Nota

1. “a crítica feminista assume que a vida social está simbólica e materialmente dividida em dois gêneros e que, compreendendo que esses são construídos, cabe questionar a estratificação política e econômica, a divisão social do trabalho, a distribuição de papéis e, em definitiva, todas as categorias com que trabalhava o pensamento social e político até aquele momento.” (Posada Kubissa, 2015, p.30. Tradução nossa). Cf. Posada Kubissa, Luisa. El “género”, Foucault y algunas tensiones feministas. **Estudios de Filosofía**, Universidad de Antioquia Medellín, n. 52, p. 29-43, jul./dic. 2015.

PREFÁCIO

Conheci o interessante trabalho acadêmico de Maria de Oliveira e suas ideias sobre a escrita de Woolf em 2011, na 21ª *Annual International Conference on Virginia Woolf*, na Universidade de Glasgow, na Escócia. Maria apresentou um refinado artigo, intitulado “A flight into androgyny: A contradictory perception of the world.” Em nossas próximas discussões, fiquei sabendo que ela estava escrevendo sua tese, “A representação feminina na obra de Virginia Woolf: Um diálogo entre seu discurso político e estético”, a qual foi apresentada na Unesp, em Araraquara, no dia 25 de Fevereiro de 2013. Este primeiro estudo desenvolveu elementos para sua futura pesquisa, o início de uma estimulante jornada de ideias relacionando Virginia Woolf ao Modernismo Sul-Americano, escritoras influenciadas por Woolf e o fluxo de um intercâmbio interativo possível devido à essas redes de conexões.

Maria de Oliveira tornou-se uma nova acadêmica interessante para muitos de nós que temos participado da Conferência Anual sobre Virginia Woolf, que até recentemente tem sido dominada pelas perspectivas europeias e do Reino Unido. O trabalho de Maria de Oliveira trouxe novas dimensões importantes, assim como tem se referido às áreas já existentes de pesquisa. Portanto, fiquei encantada em encontrá-la novamente em 2012 na 22ª *Annual International Conference on Virginia Woolf*, quando ela apresentou o artigo “Thinking Back Through Our Brazilian Mothers”, publicado nos *Selected Papers of Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf: 22nd Annual International Conference on Virginia Woolf*. A partir desse momento, começamos uma correspondência frequente, discutindo ideias e projetos acadêmicos e conectando amigos em comum na comunidade acadêmica internacional em Virginia Woolf. Em 2013, Maria também participou da 23ª *Annual International Conference on Virginia*

Woolf, em Vancouver, Canadá, apresentando o artigo “Virginia Woolf and the Common Reader and Writer in Brazil”. Em 2014, ela apresentou o artigo “Transamerican, Transatlantic and Transamazonian Woolf. A Meeting of Waters: Woolf, Bishop and the Amazonian Writers”, na 24^a *Annual International Conference on Virginia Woolf* em Chicago, Estados Unidos. Em 2015, na 25^a *Annual International Conference on Virginia Woolf* na Pennsylvania, Estados Unidos, apresentando o artigo “Virginia Woolf and Victoria Ocampo: A Brazilian Perspective”, publicado na coletânea *Woolf and Her Contemporaries: Selected Papers from the 25th Annual International Conference on Virginia Woolf*, pela editora Clemson University Digital Press, 2016. Nesse mesmo ano, compartilhamos uma mesa-redonda na 26^a *Annual International Conference on Virginia Woolf*, em Leeds, Inglaterra, onde Maria de Oliveira apresentou o instigante artigo “Virginia Woolf, Vanessa Bell and Frida Kahlo: Three different perceptions”. Em 2017, novamente estaremos juntas em uma mesa-redonda, desta vez em Reading, UK, intitulada “Transcultural, Transnational and Transatlantic Conversations - Receptions of Virginia Woolf.”

O projeto de Maria de Oliveira tem aprofundado e afiado seu foco ao longo dos anos de engajamento com a comunidade internacional de acadêmicos em Virginia Woolf. Maria de Oliveira trouxe não apenas uma perspectiva de pesquisa altamente sofisticada sobre o complexo corpo de obras de Virginia Woolf, mas também trouxe esse em alinhamento com escritoras e artistas influenciadas direta e indiretamente pela leitura de Woolf e todas engajadas com o modernismo europeu. Clarice Lispector, Elizabeth Bishop, Victoria Ocampo e várias outras escritoras e artistas amplamente agrupadas no novo campo do Modernismo Sul-Americano.

Este livro, fruto do original projeto de pesquisa de Maria de Oliveira, forma a base para a sensibilidade que ela tem desenvolvido sobre Virginia

Woolf, sobre Modernismo Sul-Americano e sobre a sensibilidade moderna. Seu trabalho, ao longo dos anos, expandiu novas e estimulantes perspectivas, as quais divergem das perspectivas europeias e do Reino Unido para formar novos e motivantes olhares.

A abordagem utilizada tem como foco as fusões dos aspectos políticos e estéticos de Woolf, conectando uma complexa rede de questões relacionadas à estetização do político (por meio da análise de *A Room of One's Own* e *Three Guineas*), e à politização do estético (em *To The Lighthouse* and *Mrs Dalloway*). O livro apresenta uma proposta sofisticada sobre as unidades desenvolvidas nos diversos trabalhos de gênero de Virginia Woolf, seus ensaios políticos e seus romances, questionando o que os conecta. Ao considerar os ensaios de uma nova forma, Maria de Oliveira concentra-se nas “estratégias de escrita” de Woolf, no seu “processo de raciocínio”, em uma rede de conexões “para mostrar como seu projeto político está intrinsicamente ligado ao seu projeto estético.” (Oliveira, p. 22)

Com uma produção consistente e em constante desenvolvimento, combinando perspectivas amazônicas com as áreas do modernismo europeu, Maria de Oliveira finalmente estabeleceu sua voz entre os acadêmicos internacionais, que frequentemente participam das conferências sobre Woolf e o Modernismo, assim como aqueles que participam da weblife, blogs sobre Woolf, lista de emails, comunidades interativas sobre Modernismo. Sua futura pesquisa oferece possibilidades instigantes por trazer novos materiais de sua própria cultura à arena internacional. Sua escrita é sólida e envolvente, seus métodos de pesquisa são inovadores e permeados por uma habilidade de combinar e interrogar a partir de uma perspectiva original e inovadora. Nesse livro há uma combinação inteligente de um trabalho experimental e sistemático. Sua abordagem colaborativa e envolvida com uma comunidade de pesquisa

mais ampla tem garantido o contínuo interesse em seu trabalho, uma rede de apoio, assim como uma recepção entusiasmada por suas contribuições. Seu trabalho indica grandes possibilidades por contribuições originais ao crescente campo transnacional dos estudos modernistas.

Maria de Oliveira continua a desenvolver seu projeto de pesquisa “Virginia Woolf, Brazilian women writers and Latin American artists” em seu pós-doutorado na Universidade de Toronto, sob a supervisão da renomada acadêmica Profa. Dra. Melba Cuddy-Keane, o qual se tornará um interessante livro no próximo ano, contribuindo para os estudos woolfianos em um âmbito global.

Como uma artista internacionalmente reconhecida, assim como uma acadêmica (website: suzannebellamy.com), tenho discutido com Maria de Oliveira a possibilidade de futuras colaborações, nas áreas de fusão texto/imagem, apresentações em conferências em conjunto, com estudos comparativos pós-coloniais com obras brasileiras e australianas. A exploração das conexões multifacetadas dos aspectos políticos e estéticos permite à Maria de Oliveira relacionar diversos materiais assim como gêneros, pintores, poetas do passado e presente da diáspora sul-americana.

O modernismo brasileiro é um novo e estimulante campo de estudo a ser publicado, onde jaz a importância política e literária de Virginia Woolf como uma influência fundamental, especialmente se conectada às escritoras e artistas brasileiras. Maria de Oliveira oferece, nesta pesquisa, uma nova forma de visualizar Woolf e um novo estágio para escritoras e artistas brasileiras e sul-americanas. Cada parte do projeto confere um significado mais profundo ao todo. Há reciprocidade na possível percepção pelo comprometimento com as escritoras brasileiras e sul-americanas, que leram e foram influenciadas por Woolf. Este é um novo processo de via dupla, apoiado pela comunidade acadêmica internacional

woolfiana e por um público que anseia por novos e estabelecidos escritores no campo do modernismo internacional.

Suzanne Bellamy
University of Sydney
suzannebellamy.com

INTRODUÇÃO

*Naturally, I cannot claim to know Greek as Mr. Bennett and Affable Hawk know it, but I have often been told that Sappho was a woman, and that Plato and Aristotle place her with Homer and Archilocus among the greatest of their poets. That Mr. Bennett can name fifty of the male sex who are indisputably her superior is therefore a welcome surprise, and if he will publish their names I will promise, as an act of that submission which is dear to my sex, not only to buy their works but, so far as my faculties allow, to learn them by heart.*¹ (Woolf, 1979, p. 55)

A obra de Virginia Woolf tem sido foco de interesse da crítica literária, sendo estudada sob diferentes perspectivas, tais como a marxista, a feminista, a histórica e a psicanalítica. Por conta de todas essas apropriações, Virginia Woolf tornou-se uma figura histórica e contemporânea. Woolf estava interessada no diálogo que se estabelece entre leitores e escritores. Hermione Lee (2010), a esse respeito, diz que os livros mudam seus leitores, ensinando-os como devem ser lidos, mas que também leitores mudam seus escritores. Os livros mudam à medida que são lidos e relidos; portanto, eles devem estar conscientes de seu papel, não como indivíduos isolados, mas como partes de uma longa sucessão de leitores no processo de recriação das obras literárias.

Nesse diálogo, uma grande variedade de diferentes “Woolfs” surgiu, assim como distintos aspectos de sua obra que haviam sido ignorados até então. Não que seus ensaios e seu jornalismo tenham sido completamente ignorados, mas a crítica recente tem lido esses ensaios de diversas maneiras, possibilitando novos olhares à obra da escritora e construindo diferentes “Woolfs”, que não haviam sido vislumbradas até o momento. Mais recentemente, o crescente interesse na história de seus ensaios centra-se na investigação da relação de seus romances com o pensamento da escritora sobre a mulher, a política e a sociedade. A crítica tem revisto o pensamento de Woolf a partir de uma variada gama de perspectivas, tudo isso combinado com um novo mapeamento de seus escritos, o que

redireciona o foco de interesse na escritora e abre uma infinita possibilidade para os estudos Woolfianos. Essas novas perspectivas são utilizadas como abordagens ideológicas ou como uma forma de melhor compreender seus romances, o que demonstra agora um interesse nas estratégias de escrita, nos processos de pensamento, nas texturas e tessituras dos próprios ensaios em relação aos romances. Seus ensaios estão sendo relidos como elementos primordiais na rede de complexidade da obra de Woolf, entre seus romances, contos, diários, cartas, revisões de livros, esboços, ensaios, ensaios-contos e ensaios-romances. Ou seja, uma rede de conexões e interrelações que somente agora estão começando a ser compreendidas dentro da complexidade que é a obra da escritora.

Hermione Lee (2010) percebe que as estratégias antiautoritárias de Virginia Woolf em seus ensaios estão intimamente relacionadas às suas aspirações por uma comunidade literária mais democrática e ao seu desejo por um modo de comunicação mais compartilhado entre leitores e escritores, como ela propõe em *The common reader* e, especialmente no ensaio “How one should read a book”, textos estes que antecederam a teoria da recepção. Nesse sentido, Virginia Woolf estava profundamente comprometida com uma estética que enfatizava a pureza da obra de arte, sem, contudo, esquecer os problemas sociais. Por isso, nosso objetivo é investigar como seu projeto político está intrinsicamente ligado ao seu projeto estético. Com isso, pretendemos demonstrar de que maneira seu discurso feminista se faz presente na construção literária. Dessa forma, estabeleceremos uma possível conexão entre sua famosa técnica do fluxo de consciência e sua consciência social, percebendo de que modo sua visão de feminismo permeia sua obra, em especial *To the lighthouse* (2004b), publicado em 1927 e *Mrs. Dalloway* (1972), publicado em 1925. Contudo, além dos dois romances trazemos para a discussão outros romances,

outros ensaios, outros contos e, mesmo, trechos dos diários de Virginia Woolf sobre a concepção das duas obras em questão.

Herbert Marder (1975) nos lembra que o feminismo na obra de Virginia Woolf não deve ser entendido de forma restrita, limitando-se apenas à defesa dos direitos das mulheres. Deve, contudo, ser entendido no sentido amplo, como fruto de uma visão de mundo que enriquece sua ficção, pois se trata de uma metáfora social e, também, psicológica. Virginia Woolf (1993) em *Three guineas* defende a ideia de que a submissão feminina tem sido a causa de desordens sociais e psicológicas ao longo de toda a história ocidental. Virginia Woolf percebe que a barbárie da civilização ocidental está presente em diferentes esferas da sociedade moderna: na tirania patriarcal da sala de jantar, na supremacia masculina nas decisões do Estado, na rigidez intelectual das universidades, dentre outras. Woolf (1993), em *Three guineas*, aponta a virilidade excessiva como as causas das ditaduras e dos horrores da guerra e esses mesmos males, conseqüentemente, irão causar as fragilidades e inseguranças masculinas. Segundo ela, um modo de solucionar, ou ao menos, amenizar tais questões, seria permitir que as influências femininas atuassem de maneira mais livre tanto na sociedade, quanto no interior de cada indivíduo. Para a escritora, a livre atuação da mulher em diferentes esferas da sociedade e uma possível cooperação entre os sexos, demonstraria de fato como a sociedade tornou-se civilizada. Seguindo na mesma direção, quando o indivíduo permite que sua mente seja cultivada tanto pelo lado feminino, quanto pelo masculino, ele está se aproximando da total integração da personalidade, o que representa a condição ideal para Virginia Woolf e seria concebida como a mente andrógina, que será discutida mais detalhadamente em seguida, na qual os elementos masculinos e femininos atingem o equilíbrio perfeito. Embora esse projeto estético possa parecer idealista, percebemos que ele pode muito bem ser

vislumbrado nas questões práticas da vida cotidiana e estão traduzidos literariamente ao longo da obra de Woolf por meio de incidentes do mundo exterior que expõem os meandros da vida interior e da mente humana, com seus conflitos, angústias, questionamentos e inquietações. Do mesmo modo que Virginia Woolf só podia expressar o feminismo por meio da arte, sua arte traz consigo o caráter do que seria para ela o feminismo (Marder, 1975).

Desse modo, como foi apontado anteriormente, nosso interesse pela obra de Virginia Woolf surge a partir da análise das representações femininas e do processo da escrita, em busca de responder questões que têm sido apontadas pela crítica feminista, e tentaremos responder três delas: o que significa ser uma escritora em uma cultura cujas definições fundamentais da autoridade literária são implícitas ou explicitamente patriarcais? De que forma as representações femininas influenciam o modo como as mulheres veem o próprio ato da escrita? As escritoras escrevem a partir da tradição patriarcal imitando seu ato ou criam seu próprio universo ficcional, seu próprio vocabulário, seu próprio timbre e ponto de vista? Nosso objetivo é examinar como as concepções feministas de Virginia Woolf (1993) expressas em *A room of one's own* e em *Three guineas* estão presentes em dois romances da autora, ou seja, em *To the lighthouse* e em *Mrs. Dalloway*. Pretende-se com isso demonstrar que há uma coerência na obra de Virginia Woolf que aponta para um projeto estético e um político que definem sua escritura. Para essa investigação nos valem as ideias apresentadas por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000) em *The madwoman in the attic*, inicialmente publicado em 1979, um clássico da crítica feminista que já levou a desenvolvimentos posteriores, como por exemplo, *No man's land*, uma série de três volumes, tendo sido o primeiro, *The war of the words*, publicado em 1988, o

segundo e o terceiro, respectivamente, *Sexchanges* e *Letters from the front*, publicados no ano seguinte.

As autoras de *The madwoman in the attic* notam a existência de uma tradição literária escrita por mulheres que parece ser abordada e apreciada tanto pelas leitoras, quanto pelas escritoras ao longo dos anos, mas que ainda não foi definida inteiramente. Ao explorar a literatura do século XIX, as autoras encontraram duas problemáticas distintas, mas relacionadas. Em primeiro lugar, deve-se levar em conta a posição social dessas escritoras. Em segundo lugar, o processo de leitura das mesmas, que passa pela tradição literária, basicamente masculina. Desse modo, as autoras percebem que as escritoras estavam duplamente confinadas: primeiro, fisicamente, por uma sociedade arquitetada e dominada pelo patriarcalismo; segundo, literariamente, pois estavam enclausuradas pela tradição literária patriarcal, pelos Palácios de Arte, pelas Casas de Ficção e pelas Academias de Letras “masculinas”. Assim, Gilbert e Gubar apontam que as escritoras tinham que lutar para se libertar de um confinamento social e literário, por meio das redefinições estratégicas do “eu”, da arte e da sociedade. Elas deveriam recuperar não apenas a literatura feminina, mas, sobretudo, uma história feminina que tem sido negligenciada ao longo da história das civilizações, que passou a ser examinada com mais cuidado a partir da década de 60, gerando, assim, a crítica feminista. É a partir da crítica feminista que investigamos as relações e diálogos na obra de Virginia Woolf entre seus ensaios e textos literários, com o objetivo de verificar o modo como eles estão presentes em suas narrativas, a fim de poder definir a escritura da autora como um projeto estético vinculado ao seu projeto político. Para tanto, consideramos pertinente definir o termo “político” utilizando as ideias de Kate Millett (1970), em *Sexual politics* e de Michel Foucault (1978) na introdução de *History of sexuality*. Para Millett (1970), o termo “político”

refere-se às relações de poder, nas quais um grupo de pessoas é controlado por outro. Vejamos a definição de Millett (1970, p. 23):

In introducing the term “sexual politics”, one must first answer the inevitable question “Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all?” The answer depends on how one defines “politics”. This essay does not define the political as that relatively narrow and exclusive world of meetings, chairmen, and parties. The term “politics” shall refer to power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another.²

Para compreender tais relações, Millett (1970) afirma que seria necessária uma forma de filosofia e psicologia mais relevante das relações de poder. Além disso, Millett (1970) considera a importância de uma teoria do patriarcado para provar que o sexo é uma categoria com implicações políticas. Ela nota que cada esfera de poder, tais como o poder militar, o industrial, o tecnológico, o universitário, o científico, o político e o financeiro, está inteiramente em mãos masculinas, e que nossa civilização tem sido construída pelo poder masculino, na qual o homem exerce o domínio sobre a mulher. Desse modo, o patriarcado como instituição é um construto social, em que os papéis paternos em sua posição de poder estão claramente definidos. A família é a unidade principal e mais importante deste sistema de estratificação e o mecanismo social pelo qual ele é mantido. Nesse sistema, o papel da mulher não é claro, mas é sempre subalterno. Millett (1970) observa que a mulher, enquanto um grupo parasítico, é sempre colocada em uma posição de dependência e de marginalidade e, como qualquer grupo nessa posição de quase escravidão, ela identifica sua própria sobrevivência com a prosperidade daqueles que as mantêm, formando-se, de modo geral, um elo conservador nessa sociedade. Millett (1970) constata que uma das principais estratégias do governo patriarcal é manter o controle econômico sobre as mulheres, isto é, garantindo sua não existência econômica,

privando-as do direito à propriedade e do próprio sustento. Nas sociedades capitalistas, as mulheres têm servido como reserva da força de trabalho, muitas vezes têm substituído as vagas de imigrantes e, além disso, elas competem com as minorias raciais. Outro fator importante seria o controle das instituições educacionais, enquanto as humanidades e ciências sociais têm sido destinadas às mulheres, já as ciências exatas e tecnológicas têm sido povoadas por homens. Como resultado, as posições de poder e prestígio têm pertencido a esses últimos, e esse controle, é claro, é uma questão de poder político. De acordo com Millett (1970), uma das maiores armas do patriarcado é simplesmente sua universalidade e sua longevidade. Contudo, Millett afirma que tais armas devem ser expostas e questionadas para que sejam alteradas e substituídas por outras formas sociais que não estejam baseadas nessa relação de poder de um grupo sobre o outro. Para tanto, Millett (1970) propõe uma revolução sexual que questionaria os papéis e estereótipos sexuais, a instituição do casamento, a família patriarcal e sentido de propriedade; conseqüentemente, tal revolução iria abolir a ideologia da supremacia masculina, afetando a autoridade e a estrutura financeira patriarcal:

*Primarily, however, a sexual revolution would bring the institution of patriarchy to an end, abolishing both the ideology of male supremacy and the traditional socialization by which it is upheld in matters of status, role and temperament. This would produce an integration of the separate sex subcultures, an assimilation by both sides of previously segregated experience. A related event here would be the re-examination of the categorized as "masculine" and "feminine," with a reassessment of their human desirability: the violence encouraged as virile, the excessive passivity defined as "feminine".*³ (Millet, 1970, p. 62)

Entretanto, Millett (1970) analisa que a arena da revolução sexual ocorre mais no âmbito da consciência humana, do que nas instituições que são construídas socialmente. Para ela, o patriarcalismo está tão arraigado nas estruturas sociais, que cria em ambos os sexos mais um hábito ou

vício da mente e um modo de vida, do que um sistema político. Mas, como sistema político, o patriarcalismo que permeia as estruturas sociais acaba por ter um efeito devastador no modo de vida, que resulta num modo de agir e de pensar que são extremamente condicionados. Desse modo, o objetivo da revolução sexual seria promover uma conscientização da mulher, algo que ocorreria de modo gradual e implicaria em uma mudança cultural que deveria ocorrer lentamente e não de forma radical como propunha a Revolução Francesa. Se por um lado, Millett (1970) nota que a revolução sexual não penetra profundamente na subestrutura da ideologia e da socialização patriarcal, por outro lado, ela ataca seus abusos mais óbvios na superestrutura legal, econômica e política.

Assim, o movimento feminista tem alcançado uma reforma notável em termos legislativos e civis, como o direito ao voto, à educação e à inserção no mercado de trabalho. Para um grupo minoritário e excluído, essas realizações representam muito em apenas um século. Mas deve-se considerar que a revolução sexual passa por um longo período de gestação no útero do tempo, ela nasce com o *A vindication of the rights of woman* de Mary Wollstonecraft, passa pelo movimento sufragista na Inglaterra e pelo movimento antiescravagista nos Estados Unidos, que permitem às mulheres um engajamento político, inicialmente ligado ao voto e ao reconhecimento de sua condição.

Michael Foucault (1978), assim como Millett (1970), percebe que a repressão sexual tem início com a era vitoriana e suas consequências podem ser sentidas até hoje. Bem como Millett, o autor demonstra a relação entre poder, conhecimento e sexualidade. Com a rainha Vitória, a sexualidade tornou-se tão restrita ao ponto do confinamento, a família tomou o controle sobre ela, reduzindo-a à reprodução, e o silêncio tornou-se a lei principal. Para Foucault (1978), em uma era de repressão seria necessário subjugar a sexualidade ao nível linguístico; controlar a livre

circulação do discurso sexual, criando um vocabulário autorizado, uma retórica alusiva e metafórica inteiramente codificada; policiar os enunciados relacionados à sexualidade, bem como, vigiar os lugares e as circunstâncias em que estes estavam sendo pronunciados, os falantes e as relações sociais envolvidas. O autor questiona o que estaria envolvido nesse processo de transformação da prática para o discurso:

Why has sexuality been so widely discussed, and what has been said about it? What were the effects of power generated by what was said? What are the links between these discourses, these effects of power, and the pleasures that were invested by them? What knowledge (savoir) was formed as a result of this linkage? ⁴ (Foucault, 1978, p. 10)

No século XVIII, com o aumento exarcebado da população, o sexo tornou-se uma questão de política pública e econômica, que deveria ser regulamentado por meio de discursos públicos e deveria ser analisado cuidadosamente: as taxas de natalidade e de mortalidade, a expectativa de vida, a fertilidade, o estado de saúde, a frequência de doenças, os padrões de dieta e as formas de habitação. Com o controle populacional emergiu a necessidade de investigar os padrões de prática sexual, transformando-os em uma questão político-econômica.

Segundo Foucault (1978), ao longo dos séculos XVIII e XIX, surgiu uma multiplicidade de discursos para controlar a prática sexual: o demográfico, o biológico, o médico, o psiquiátrico, o psicológico, o ético, o pedagógico e o político e, necessariamente, o discurso religioso. Ao narrar a prática sexual, o século XVIII gerou uma série de tensões, conflitos, esforços e diversas tentativas de transcrição. Até o final do século XVIII, como mostra Foucault (1978) em seu estudo, três grandes instâncias políticas controlaram as práticas sexuais: a lei canônica, a igreja e a lei civil, que determinavam o limiar entre o lícito e o ilícito e estavam centralizadas na instituição do casamento. A vida sexual do marido e da mulher era baseada em recomendações, repressões e constante vigília;

qualquer tentativa de violar as regras do casamento levaria à condenação e à punição. Os mais graves pecados eram: as relações extraconjugais, o incesto e, mesmo, a sodomia. Nos tribunais, podia-se condenar a homossexualidade, a infidelidade, o casamento sem o consentimento dos pais ou qualquer outra prática que estivesse fora do controle social. Os séculos XIX e XX, de acordo com Foucault (1978), são marcados por uma época de multiplicidade e heterogeneidade sexual. Contudo, ainda vivemos as consequências das repressões das eras anteriores, embora estejamos mais aptos a apreender o que está por trás do discurso da repressão, isto é, como tal discurso produz conhecimento e gera poder; como definir quais as estratégias de poder imanescentes a esse discurso; e sobretudo, como compreender quais as relações entre sexualidade, política econômica, poder e conhecimento. É justamente esse o objetivo da crítica feminista que procura expor, questionar e não perpetuar as estratégias da sociedade patriarcal.

Levando em consideração a definição de políticas sexuais de Kate Millett (1970) e a posição sobre o discurso sexual regulamentado e controlado discutido por Foucault (1978), podemos compreender melhor e localizar a política sexual e feminista de Virginia Woolf. Assim, na Parte I, Capítulo 1 deste livro, discutimos o projeto político de Virginia Woolf (1993) presente em *A room of one's own*, examinamos as principais ideias da escritora em relação à tradição literária escrita por mulheres; a possível existência de uma irmã fictícia de Shakespeare, Judith Shakespeare, e as razões da sua morte e da sua ausência no cânone literário; a questão da frase feminina e, por último, abordamos o projeto de androginia de Virginia Woolf.

Ainda em relação ao projeto político e intimamente relacionado ao livro *A room of one's own* (Woolf, 1993), discutimos o ensaio “*Women and fiction*” em relação a outros ensaios da escritora e em seguida

“*Professions for women*”. Depois disso, analisamos *Three guineas* (Woolf, 1993) e o posicionamento da crítica em relação ao livro. Por fim, esperamos evidenciar como todos esses textos formam um conjunto que define o pensamento político da escritora. Ainda na Parte I, Capítulo 2, analisamos a crítica feminista em relação à obra de Virginia Woolf. Em um primeiro momento, nos debruçamos sobre a teoria feminista presente em *The madwoman in the attic* (Gilbert; Gubar, 2000). As autoras, assim como Virginia Woolf, procuraram delinear um perfil da tradição literária feminina, além de discutir a representação feminina na literatura e a questão do subtexto na literatura de autoria feminina.

Dando continuidade à questão da tradição literária feminina, passamos a discorrer sobre as ideias de Elaine Showalter (1977), tentando estabelecer um paralelo entre seu pensamento e o projeto político de Virginia Woolf. Retomamos a teoria de Showalter, por reconhecer sua importância para a crítica feminista. Contudo, a teórica, apesar da clara referência ao ensaio *A room of one's own* no próprio título *A literature of their own*, não deixa claro em momento algum do livro sua dívida para com Woolf, dizendo que deve seu título ao autor de *Subjection of women*, John Stuart Mill. Ao invés de reconhecer Woolf como predecessora, Showalter (1977) faz questão de deixar clara sua crítica em relação ao projeto de androginia de Woolf em seu texto “*Virginia Woolf and the flight into androgyny*”, em que critica os procedimentos narrativos utilizados pela escritora e o seu projeto como um todo. Em resposta à crítica de Showalter, discutimos a contribuição de Toril Moi (2006), em que a autora procura resgatar a imagem de Woolf enquanto grande feminista e romancista. No encerramento da discussão, as ideias de Bette London (1991) são de extrema importância, pois a crítica discute a questão da apropriação da figura de Virginia Woolf e quais as consequências dessa apropriação. Deve-se sim, nos diz London, referindo-se às palavras de

Woolf (1993, p. 69), “*Think back through our mothers*”, refletir por meio de nossas predecessoras ao retomarmos seus trabalhos, mas ao olharmos para o passado, deve-se buscar novos modos de resistência, de enfrentamento e de políticas sexuais.

A Parte II do livro dedica-se ao projeto estético de Virginia Woolf. Nessa parte, passamos à análise do romance *To the lighthouse* (2004b), procurando estabelecer um possível diálogo entre o projeto político de Virginia Woolf e o seu projeto estético. Investigamos de que modo as ideias de Virginia Woolf (1993), apresentadas em *A room of one's own*, especificamente seu projeto sobre androginia, estão presentes no romance, seja por meio da representação das personagens femininas (ou também masculinas), seja por meio das metáforas utilizadas na narrativa, por exemplo, a própria imagem do farol como representação da mente andrógina. Em seguida, passamos à análise do romance *Mrs. Dalloway* (1972), explorando a representação das personagens femininas e, mais especificamente, investigamos o processo de desenvolvimento de Clarissa Dalloway. Tentamos estabelecer um diálogo entre *Three guineas* e o papel da guerra em *Mrs. Dalloway*, uma das preocupações principais de Virginia Woolf. Ainda em relação ao romance, examinamos de que forma a escritora escreve seu texto, por um lado, procurando satisfazer às expectativas com um enredo convencional e, por outro lado, rompendo com as expectativas e subvertendo a ordem. Ao fazer isso, a escritora lida com um subtexto que questiona o discurso de uma sociedade altamente patriarcal. Finalmente, apresentamos as considerações finais, tecendo algumas considerações sobre o que foi discutido, de forma a responder aos questionamentos levantados.

Notas

1. “Naturalmente, não posso afirmar saber grego como o Sr. Bennett e o Agradável Falcão sabem, mas diz-se que Sappho era uma mulher e que Platão e Aristóteles colocavam-na,

juntamente com Homero e Arquíloco, entre os maiores poetas. Que Mr. Bennett possa nomear cinquenta nomes do sexo masculino que são indisputavelmente superiores a ela é, portanto, uma grande surpresa e se ele publicar seus nomes, prometo, como um ato de submissão próprio do meu sexo, não apenas comprá-los, mas desde que minhas faculdades o permitam, memorizá-los todos” (Woolf, 1979, p. 55, tradução nossa).

2. “Ao introduzir o termo ‘política sexual’, deve-se responder primeiro a inevitável pergunta ‘As relações entre os sexos podem de fato ser vistas sob uma luz política?’ A resposta depende de como definimos o termo ‘política’. Esse ensaio não define a política como aquele mundo relativamente exclusivo e estreito das reuniões, dos políticos e dos partidos. O termo político deve referir-se às relações de poder, aos acordos nos quais um grupo de pessoas é controlado por outro” (Millet, 1970, p. 23).

3. “Inicialmente, no entanto, uma revolução sexual traria a instituição patriarcal a um fim, abolindo ambas as ideologias da supremacia masculina e a socialização tradicional pela qual ela mantém seu *status*, seu papel e seu temperamento. Isso produziria uma integração das subculturas sexuais separadas, uma assimilação por ambos os lados das experiências previamente segregadas. Um acontecimento pertinente aqui seria re-examinar as categorias ‘masculinas’ e ‘femininas’, com uma reavaliação de suas necessidades humanas: a violência associada à virilidade e a excessiva passividade definida como ‘feminina’” (Millet, 1970, p. 62, tradução nossa).

4. “Por que a sexualidade tem sido tão amplamente discutida, e o que tem sido dito sobre ela? Que efeitos de poder são gerados pelo que foi dito? Quais são as ligações entre esses discursos, esses efeitos de poder e o prazer que são investidos por ele? Que conhecimento foi formado como resultado dessa ligação?” (Foucault, 1978, p. 10, tradução nossa).

PARTE I

VIRGINIA WOOLF:
A ESTETIZAÇÃO DO POLÍTICO

Capítulo 1

O OLHAR DE VIRGINIA WOOLF SOBRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA FEMININA

1. *A room of one's own*

*Then again, though men are the best judges of men and women of women, there is a side of each sex which is known only to the other; nor does this refer solely to the relationship of love. And finally (as regards this review at least) there rises for consideration the very difficult question of the difference between the man's and the woman's view of what constitutes the importance of any subject. From this spring not only marked the differences of plot and incident, but infinite differences in selection, method and style.*⁵ (Woolf, 1979, p. 71)

Woolf, ao longo de sua carreira literária, recebeu muitas críticas pelo aspecto chamado panfletário pró-feminista de seus ensaios políticos, *A room of one's own* e *Three guineas*. A crítica considerava-os autossuficientes e independentes de sua obra como um todo, pois naquele momento a crítica privilegiava, essencialmente, seu discurso estético e não compreendiam ou não queria compreender seu discurso político, que hoje sabemos, permeia toda a sua obra. Assim, depois do trabalho da crítica feminista, é impossível ler seus romances sem relacioná-los aos seus textos políticos e ensaios de crítica literária, pois todos estão intimamente ligados e fazem maior sentido se lidos no conjunto da obra. Assim, um estudo que se proponha analisar seus ensaios políticos para iluminar ou para melhor entender seus romances representa um exercício de compreensão da obra como um todo e não como textos isolados.

Three guineas foi publicado em 1938 e concebido como uma continuação de *A room of one's own*, e na época de sua publicação foi amplamente mal compreendido e hostilizado tanto pela crítica, quanto

pelo próprio grupo de Bloomsbury. Já *A room of one's own*, publicado em 1929, apesar de não ser muito bem compreendido na época, hoje permanece como um dos textos fundadores e mais apreciados da crítica feminista.

O principal argumento de *A room of one's own* é que a mulher deveria ter condições materiais adequadas e certa privacidade, caso ela optasse por escrever ficção, pois tais condições poderiam afetar os aspectos psicológicos da escritora e o próprio processo criativo. O que a mulher necessitava para escrever: papel e caneta, diz Woolf. O maior problema é que as mulheres eram privadas de uma boa educação e lhes era negado o direito de publicar, já que o mercado editorial era um ambiente marcadamente masculino. Ainda pior, as mulheres só eram admitidas nas bibliotecas de Cambridge ou Oxford (Oxbridge, como ironizava Virginia Woolf) se elas estivessem acompanhadas por um aluno ou se tivessem uma carta de aceitação da faculdade. Virginia Woolf enfatizava a importância da disponibilização de oportunidades para mulheres das mais variadas classes sociais nos diferentes períodos da história, tanto para as mulheres ou filhas de homens educados, quanto para aquelas da classe operária.

A liberdade intelectual da mulher dependia da sua situação material, o que implicava uma certa limitação, que, conseqüentemente, afetaria seu poder de comunicação e de criatividade. Portanto, esse seria o principal argumento de *A room of one's own* no que diz respeito às privações externas que acabavam por afetar a criatividade feminina, as quais eram impostas pela falta de recursos materiais, falta de educação, falta de experiência social e falta de acesso aos meios de publicação e a outros meios de comunicação.

Barrett (1993) nos lembra da importância de se considerar o contexto em que os dois textos foram escritos. *A room of one's own* originou-se a

partir de duas palestras proferidas por Virginia Woolf em Cambridge, no Arts Society em Newnham e em Girton, duas faculdades para mulheres, em 1928. Sob o amplo título, “*Women and fiction*”, o ensaio foi reimpresso por Leonard Woolf na coleção de ensaios de Virginia Woolf intitulado *Granite and rainbow* em 1958. A história do manuscrito é talvez ainda mais interessante. Virginia Woolf tentou vender o manuscrito para levantar dinheiro para uma organização, “*The society for women’s service*”, mas, infelizmente, isso não ocorreu. Depois de sua morte, o museu Fitzwilliam em Cambridge pediu a Leonard algo da escritora e ele então doou o manuscrito. Infelizmente, foi arquivado sob o título de “*Women and fiction*”. Somente no início da década de 90, S. P. Rosenbawn encontrou o manuscrito e, então, publicou uma transcrição com as anotações sob o título *Women and fiction: the manuscript version of A room of one’s own*, o que demonstra que as ideias, as imagens e a linguagem desse texto foram sujeitas a constantes revisões durante o processo de escrita. *Three guineas* originou-se a partir de uma palestra proferida em 1931 para o *National Society for Women’s Service*, e um ensaio, que seria uma versão mais curta da palestra, foi publicado em 1942, no conjunto de ensaios *The death of the moth*, com o título de “*Professions for Women*”. Nessa palestra, Woolf pensava na ambiciosa possibilidade de publicar em seguida *The pargiters*, um romance ensaio que sobreporia as cenas ficcionais e os fatos sociais utilizando o desenvolvimento de um grupo familiar ao longo de três gerações. Ao final, ela acabou abandonando esse plano e publicando as cenas ficcionais no romance *The years* e os fatos sociais e políticos em *Three guineas*. É importante notar a relação histórica entre os dois textos – *The years* e *Three guineas* – e verificar o diálogo entre o seu projeto político e o estético. O manuscrito *Three guineas* hoje faz parte da *Berg Collection of the New York Public Library*. A própria Virginia Woolf

vendeu-o em 1939 para um comprador individual para levantar fundos para os refugiados da guerra civil espanhola.

Passando para a análise do ensaio propriamente dito, investigaremos alguns aspectos linguísticos característicos de Virginia Woolf e que denotam a contradição do pensamento da escritora. Em seguida, passaremos à análise da voz narrativa, isto é, como Woolf constrói tal instância, conferindo um caráter de ficção ao ensaio, que deveria estar mais baseado em fatos, e não em ficção. Ao seguirmos os passos dessa voz narrativa, problematizaremos, juntamente com Woolf, questões como a exclusão feminina dos espaços públicos, das esferas políticas e, conseqüentemente, da literatura e da história. Depois disso, abordaremos como a crítica feminista tem interpretado a personagem Judith Shakespeare, criada por Virginia Woolf. Por último, duas questões problematizadas por Woolf deverão ser tratadas nesta análise, a primeira refere-se à afirmação da escritora de que “*We think back through our mothers if we are women [...]*” e a segunda refere-se à própria frase feminina. Finalmente, discutiremos a questão do lesbianismo que estava em pauta no movimento feminista na década de 20 e que Woolf traz para seu ensaio.

Logo no início do ensaio, Virginia Woolf propõe discutir o tema mulher e ficção, isto é, irá abranger tanto a natureza da mulher, quanto a natureza da ficção. Ela inicia seu ensaio refletindo sobre as possíveis implicações desse tema:

But, you may say, we asked you to speak about Women and fiction – what has that got to do with a room of one’s own? I will try to explain. When you asked me to speak about Women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant. They might mean simply a few remarks about Fanny Burney; a few more about Jane Austen; a tribute to the Brontës and a sketch of Haworth Parsonage under snow; some witticisms if possible about Miss Mitford; a respectful allusion to George Eliot; a

*reference to Mrs Gaskell and one would have done. But at second sight the words seemed not so simple.*⁶ (Woolf, 1993, p. 3)

A primeira palavra do ensaio demonstra o caráter contraditório, tanto do próprio assunto que pretende tratar, quanto do pensamento de Woolf. Seria impossível exigirmos uma conclusão para tal discussão, “*Women and fiction*”, um tema inconcluso e extremamente vasto – um território selvagem, para citar Elaine Showalter (2007), que ainda precisa ser explorado e desbravado.

Judith Allen (2010), ao analisar as estratégias retóricas de Woolf, afirma que o uso do *but*, das elipses e dos parênteses seria uma forma de chamar a atenção para a natureza do texto enquanto um construto social. De palavra em palavra, Woolf com suas interrupções aproxima e distancia o leitor, forçando-o a assumir também a posição de um *outsider* para que ele, assim como a narradora, possa questionar o papel das instituições que incluem e excluem do modo que lhes for conveniente. Também, logo no início, Woolf (1993, p. 4) questiona a posição do sujeito, principalmente, do sujeito feminino. Ela afirma que “*I’ is only a convenient term for somebody who has no real being*”. Para tanto, Woolf cria uma narradora para seu ensaio e aqui temos uma mistura de gêneros. Trata-se de um ensaio, mas também de uma ficção quando ela mesma diz:

*Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping. If not, you will of course throw the whole of it into the waste-paper basket and forget all about it.*⁷ (Woolf, 1993, p. 4)

Ao passar a palavra para uma persona fictícia, Woolf (1993) permite-se falar livremente sobre o tema a que se propõe, além de criar um caráter fictício para seu ensaio, o que também lhe permite certa liberdade intelectual e um determinado distanciamento crítico e criativo:

*Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance) sitting on the banks of a river a week or two ago in fine October weather, lost in thought. That collar I have spoken of, Women and fiction, the need of coming to some conclusion on a subject that raises all sorts of prejudices and passions, bowed my head to the ground.*⁸ (Woolf, 1993, p. 4)

Nessa passagem, Woolf traz diversas referências ao ensaio. A primeira sugere a balada de Mary Hamilton, que conta a história de Mary, destinada a ser rainha da Escócia após uma relação extraconjugal com o rei, tem um filho, do qual procura se livrar, jogando-o em um rio, acabando enforcada por esse motivo. A segunda, Woolf refere-se ao nome Mary Carmichael, e é também uma referência ao pseudônimo de Marie Stopes, a primeira mulher a escrever sobre o controle da natalidade. Essa seria uma das preocupações principais de Virginia Woolf, pois percebia a dificuldade em conciliar o trabalho intelectual e o cuidado aos filhos:

*For, to endow a college would necessitate the suppression of families altogether. Making a fortune and bearing thirteen children – no human being could stand it. Consider the facts, we said. First there are nine months before the baby is born. Then the baby is born. Then there are three or four months spent in feeding the baby. After the baby is fed there are certainly five years in playing with the baby.*⁹ (Woolf, 1993, p. 20)

Na verdade, todas essas mulheres estão de certa forma conectadas. A história da balada de Mary Hamilton reflete a história de Judith Shakespeare, uma das personagens fictícias de *A room of one's own*. As duas têm o mesmo destino e tentam fugir de uma vida que lhes é imposta. Sejam elas reais, fictícias, famosas, anônimas ou esquecidas, poderosas ou fragilizadas e empobrecidas, todas elas são ameaçadas pelo espectro da morte.

É importante observar que *A room of one's own* é um ensaio cuidadosamente bem estruturado e por isso devemos pensar nas habilidades retóricas de Virginia Woolf ao criar a figura de um narrador ou

de mais de um. Ela conduz nossa atenção para o que seria uma das principais características do seu pensamento estético e a marca de seus romances: a representação pluripessoal da consciência, a que se refere Auerbach (1971) no seu famoso ensaio sobre a escritora, intitulado “*The brown stocking*”. Podemos aliar a questão do ponto de vista ao predomínio das várias vozes presentes no texto, ou seja, às várias mulheres esquecidas ao longo da história, que ela pretende trazer ao conhecimento do leitor. Além disso, a estratégia de Woolf confere ao ensaio um tom de distanciamento. Mary Beton, a principal narradora do ensaio, apresenta-se como uma voz distinta, sofisticada e sagaz, poética, mas marcadamente irônica. Mary Carmichael, outra instância narrativa no ensaio, figura como uma escritora fictícia, a primeira a romper certos tabus literários ao discutir as aventuras de suas personagens Chloe e Olivia. Desse modo, a voz narrativa em *A room of one's own* demarca seu espaço, a partir de sua caminhada pela universidade, inicialmente sentada na grama, depois percorrendo a biblioteca e, finalmente, durante sua leitura no *British Museum*. A perspectiva da narradora parte do macro contexto, ou seja, da arquitetura patriarcal da cidade de Londres (a universidade, a biblioteca e o museu), para o micro contexto, os espaços vazios nos livros de história. Assim, o micro contexto reflete o macro contexto e vice-versa.

Ao perceber que o acesso a determinados espaços lhe é negado, ou mesmo no pobre jantar que é servido para as mulheres, em comparação com o jantar servido aos homens em Cambridge, Woolf estabelece o argumento principal de seu ensaio: a mulher precisa de independência econômica e de certa privacidade para escrever. Ou seja, ela precisa de condições materiais adequadas que favoreçam sua criatividade e liberdade intelectual para que possa se desenvolver em qualquer profissão. Seguindo o percurso da narradora por esses diversos espaços da arquitetura patriarcal e percebendo como eles representam sistemas de exclusão à

presença feminina, ela lentamente vai tecendo seu argumento e, logo, questiona como é difícil estar excluída desses espaços, ou pior ainda, estar enclausurada dentro dessas instituições:

*I pondered why Mrs Seton had no money to leave us; and what effect poverty has on the mind; and what effect wealth has on the mind; and I thought of the queer old gentleman I had seen that morning with tufts upon their shoulders; and I remembered how if one whistled one of them ran; and I thought of the organ booming in the chapel and of the shut doors of the library; and I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be locked in.*¹⁰ (Woolf, 1993, p. 21)

A diferença entre o público e o privado é, também, uma das preocupações de Woolf, e que está presente tanto em seus ensaios, quanto em seus romances. Woolf sabia como seria diferente se a mulher tivesse maior participação nos espaços públicos e, conseqüentemente, nas decisões políticas que determinam seus próprios destinos. Ao penetrar na sala de leitura do *British Museum*, a narradora depara-se com os livros escritos por homens sobre mulheres (mulheres, principalmente antes do século XVIII, não escrevem textos sobre homens), nota que eles estão cobertos de preconceito e que foram escritos à luz das emoções e não da verdade. A narradora levanta várias questões, que demonstram sua indignação:

Why did men drink wine and women water? Why was one sex so prosperous and the other so poor? What effect has poverty on fiction? What conditions are necessary for the creation of works of art? – a thousand questions at once suggested themselves. But one needed answers, not questions;

[...]

*Have you any notion how many books are written about women in the course of one year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe?*¹¹ (Woolf, 1993, p. 23)

Ainda na sala de leitura do *British Museum*, durante sua pesquisa a respeito do que os homens têm escrito a respeito das mulheres, a narradora constata, com grande indignação que: alguns homens dizem que elas não têm alma; outros, ao contrário, as mantêm como divinas e as idolatram; alguns acham seus cérebros vazios; outros acham que elas são mais profundas em termos de consciência; Goethe as louvava, enquanto Mussolini as desprezava. Isso denota que a Inglaterra, como grande parte da Europa, era ainda uma sociedade predominantemente patriarcal, em que os homens, para sentirem-se superiores, deveriam retratar as mulheres como inferiores:

Women have served all these years as looking-glasses possessing the magic and the delicious power of reflecting the figure of man twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all wars would be unknown. We should still be scratching the outlines of deer on the remains of mutton bones and bartering flints for sheep skins or whatever ornament took our unsophisticated taste [...] That is why Napoleon and Mussolini both insisted so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge. ¹² (Woolf, 1993, p. 32)

Ao constatar a importância do papel da mulher em projetar uma imagem engrandecida dos homens, Woolf revela o poder que elas detêm, pois sem esse reflexo eles não existiriam:

For if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass shrinks; his fitness for life is diminished. How is he to go on giving judgement, civilizing natives, making laws, writing books, dressing up and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner at least twice he really is? [...] The looking-glass vision is of supreme importance because it charges the vitality; it stimulates the nervous system. Take it away and man may die, like the drug fiend deprived of his cocaine. Under the spell of that illusion, I thought, looking out of the window, half the people on the pavement are striding to work. ¹³ (Woolf, 1993, p. 33)

No terceiro capítulo, a escritora dedica-se a uma análise do espaço reservado à mulher ao longo da história, por meio da análise do livro *History of England* (1926) de George Macaulay Trevelyan. Woolf estava questionando os modos tradicionais de se construir a história, por isso a sua necessidade de rever a história e de reconstruí-la a partir do ponto de vista da mulher. Na era elizabetana, elas estavam praticamente destinadas à escravidão; esposas eram sempre submissas ao homem e as filhas eram forçadas a um casamento não desejado. Contraditoriamente, na literatura elas eram de uma importância fundamental, dominadoras e indomáveis, como, por exemplo, Lady Macbeth, Cleópatra, entre outras. Assim, a escritora questiona como se pode explicar esse paradoxo:

*Imaginatively she is of high importance, practically she is insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquers in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell and was property of her husband.*¹⁴ (Woolf, 1993, p. 40)

As dificuldades do trabalho da escrita seriam enormes para qualquer pessoa que escolhesse a escrita como profissão. Entretanto, para a mulher isso seria ainda mais difícil, devido ao grau de indiferença que ela deve enfrentar em uma sociedade cujos valores patriarcais desvalorizam as capacidades intelectuais das mulheres. Ao imaginar as dificuldades para uma escritora da era elizabetana em fazer uso de seu poder criativo, Woolf cria o retrato imaginário de uma provável irmã de Shakespeare, Judith Shakespeare, que possuísse o mesmo gênio do irmão, mas não as mesmas oportunidades. Ela não frequenta a escola e quando tenta ler, os pais a obrigam a realizar uma tarefa doméstica. Seu gênio, que é literário, não encontra espaço para se desenvolver. Ao final, com menos de 18 anos, os pais a forçam a um casamento e ela foge para Londres. Ela quer atuar, mas

o diretor a menospreza, ela acaba por se tornar amante de algum ator e quando se vê grávida e sozinha, suicida-se. Esse seria o destino de qualquer mulher, na época de Shakespeare, que tivesse o mesmo gênio que ele.

Para Mark Hussey, em *Virginia Woolf: A to Z* (1995), a fonte mais provável para a criação dessa personagem é o romance *Judith Shakespeare* de William Black, de 1883, cuja rebelde heroína não possuía nenhuma habilidade artística. Outra fonte provável seria a personagem de Olive Schreiner, em *From man to man*, de 1923, cujo talento artístico é aprisionado por uma vida confinada e sem nenhuma aventura. Diferentes críticas analisaram a personagem fictícia de Woolf, como veremos em seguida.

Jane Marcus (1987a, p. 166), em *Virginia Woolf and the languages of patriarchy*, associa a figura de Judith Shakespeare à artista oprimida da época, que seria Radclyffe Hall:

*Judith Shakespeare is certainly the universal figure of the oppressed woman artist, but she was also in the context of the times, "Radclyffe Hall". The informal "talk to girls" was an anti-lecture in form, but it also served as discourse of feminist conspiracy – both, one thinks to connect the non-feminist lesbians (like Vita Sackville-West and Radclyffe Hall circle) with women's political cause, and to connect all women with the plight of lesbians.*¹⁵

Por esse contexto, Marcus (1987a) refere-se ao julgamento de Radclyffe Hall devido ao lesbianismo em seu famoso *best-seller The well of loneliness*. Nesse caso, as estratégias formais e o estilo informal de uma conversa entre mulheres de *A room of one's own* teriam como objetivo conectar a causa política das mulheres à luta das lésbicas, como uma única luta em nome da opressão feminina. Gilbert e Gubar (1988, p. 93), em *The war of the words*, compreendem Judith Shakespeare como uma conexão à figura de Mary Hamilton, a quem Woolf se refere como uma das

narradoras do ensaio. Ambas têm o mesmo violento destino, isto é, uma punição infligida pela cultura patriarcal pelo crime de gerar uma criança ilegítima:

*Woolf gives the tale a more melodramatic cast, first by allowing her to revolt against domesticity, and then by outlining the violent fate that patriarchal culture would have inflicted her for precisely Mary Hamilton's crime of bearing an illegitimate child. Even more tellingly, however, although Woolf identifies the repressed genius of Judith Shakespeare with the suppressed powers of ancient witches and wisewomen, she also reimagines the students of Fernham as a yet another kind of Ladies Aid society whose work might bring about Judith Shakespeare resurrection.*¹⁶

Assim como Jane Marcus (1987a), Gilbert e Gubar (1988) também conectam a figura de Judith Shakespeare às mulheres oprimidas, mas Woolf, em seu trabalho de revisão da tradição literária escrita por mulheres, associa essa imagem à mulher independente da faculdade de Fernham, onde Woolf estava proferindo sua palestra. A tarefa dessas jovens seria não apenas ressuscitar a artista oprimida, mas outorgar-lhe o poder necessário para que ela tenha voz e um teto todo seu na sociedade patriarcal. Gilbert e Gubar (1988) identificam o gênio reprimido com os poderes suprimidos de antigas bruxas. Gilbert sugere que Miss La Trobe em *Between the acts* seria uma versão irônica da irmã perdida de Shakespeare. Mark Hussey (1995) observa que Judith Shakespeare tornou-se uma figura de linguagem poderosa e significativa e tem reverberado em uma série de outros livros, romances e peças que levam esse nome para referir-se à artista que foi silenciada durante todos esses anos. Gilbert e Gubar, por exemplo, editaram uma antologia de poesia intitulada *Shakespeare sisters*, que tem influenciado escritoras feministas de diferentes áreas. Esse também seria o argumento de Margaret J. M. Ezell (1990) em “*The myth of Judith Shakespeare: creating the canon of women's literature*”, no qual a autora questiona o que e como as mulheres estavam escrevendo durante o século XVII. O artigo tem como fonte A

room of one's own e discute que tanto Woolf, como suas sucessoras, percebem que o cânone foi historicamente definido pelo silêncio e pela ausência, como metáforas da figura de Judith Shakespeare. Tal constatação seria um resultado da leitura da narradora de Virginia Woolf de *History of England* de G. M. Trevelyan, o que sugere uma possível revisão histórica. Contudo, Margareth J. M. Ezell (1990) critica o método historiográfico utilizado por Woolf, que é bastante tradicional, limitado e estava focado nos meios de repressão e não nos modos de produção das escritoras daquela época. Deve-se levar em conta que a tecnologia da impressão, que começa apenas no século XX, afeta os modos de escrita, como também os hábitos de leitura. Com base nisso, Ezell (1990) propõe uma nova historiografia literária feminista para a criação de novas antologias, que não estariam baseadas nas hierarquias literárias modernas, mas que sobretudo, estariam baseadas em um novo conceito de tradição literária feminina, abrindo possibilidades para textos colaborativos e por uma comunidade compartilhada. Desse modo, não encontraríamos espaços de silêncios, mas uma gama de diferentes vozes em diversos gêneros literários.

A figura silenciosa de Judith Shakespeare permeia a obra *Silences* de Tilli Olsen (1978), na qual ela analisa exatamente essa batalha entre o silêncio e o momento em que a escritora passa a ter voz na literatura. Olsen (1978) entende que certos períodos de silêncio são necessários para o momento de gestação, mas ela preocupa-se, principalmente, com aqueles silêncios não naturais que impossibilitam o trabalho da escrita: um silêncio camuflado, de trabalhos abortados, deferidos, negados devido à censura, às omissões, ao abandono, à paralisia da técnica intelectual. Olsen menciona diferentes tipos de censuras: a das editoras, que recusam o material não adequado para o mercado; a censura religiosa; a política e, principalmente, a autocensura.

Retomando a narradora de *A room of one's own*, esta afirma que a mulher do século XVI com um dom literário teria certamente ficado louca, se matado ou terminado seus dias sozinha em algum campo isolada, metade bruxa, metade mulher. Não são necessários muitos princípios psicológicos, diz-nos ela, para saber que qualquer mulher que ousasse usar o seu talento para a poesia teria sido tão reprimida pela sociedade e pelos seus próprios instintos, que certamente teria perdido a saúde e a sanidade, pois qualquer escritora estaria se expondo a uma violência e uma angústia tão grandes, que poderiam ser fatais. Caso ela sobrevivesse a isso, o que quer que ela tivesse escrito teria sido distorcido ou deformado. Essa era a ideia de castidade a que estavam destinadas as escritoras ainda no século XIX, como Jane Austen, Emily Brontë, Emily Dickinson, George Eliot e George Sand, todas elas vítimas desse conflito interior, como provam seus trabalhos escritos que, muitas vezes, velavam suas identidades femininas ao utilizar um nome masculino. Ainda assim, elas estavam prestando uma homenagem às convenções literárias patriarcais, mesmo que, implicitamente, suas mensagens subversivas pairassem nos subterrâneos do texto.

É importante lembrar que muitas escritoras abriram a estrada para a chegada de *Pride and prejudice*, *Middlemarch*, *Villette* e *Wuthering heights*, como bem explica a narradora de Woolf (1993, p. 59):

*Masterpieces are not single and solitary births, they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice. Jane Austen should have laid a wreath upon the grave of Fanny Burney, and George Eliot done homage to the robust shade of Eliza Carter.*¹⁷

Tal constatação é de extrema importância para o trabalho das escritoras, pois mesmo diante da ausência de uma tradição literária feminina, Woolf podia perceber que uma obra de arte é o resultado de um trabalho coletivo; bem como entendemos a literatura como um conjunto

de vozes e um diálogo entre livros que se estabelece ao longo dos séculos e não como fruto de um trabalho isolado e solitário, como muitas vezes pode ser compreendido o processo de escrita de uma obra. Além disso, Woolf sempre enfatizava o diálogo entre escritores e leitores; para ela, um escritor nunca estava sozinho, ainda que solitário, pois esse processo de escrita ecoa outros livros e outras vozes.

Ao rever os espaços de vazio e silêncio deixados pela história literária, Woolf recupera o trabalho de algumas escritoras. Assim, antes de Jane Austen, George Eliot e Emily Brontë, houve Lady Winchilsea (1661-1720) poeta, nobre por nascimento e depois por casamento, cuja poesia é permeada pela indignação e preocupação com a justiça social feminina. Ela teria influenciado Pope e Shelley, apesar de ser descrita no Cambridge Companion, como a autora de versos “agradáveis”. Woolf, ao contrário, considera seus versos amargos e cobertos pela ira. Mas de que forma Winchilsea poderia ter evitado isso, questiona a narradora de Woolf, quando ela mesma sabia do peso da crítica masculina?

Margaret de Newcastle (1661-1717), poeta, filósofa, romancista, ensaísta e dramaturga, escreveu usando o próprio nome, numa época em que as mulheres costumavam usar pseudônimos. É descrita em *A room of one's own* como “[...] selvagem, generosa, autodidata e inteligente” (Woolf, 1993, p. 56, tradução nossa). Escreveu sobre diversos temas incluindo questões de gênero e poder, métodos científicos e sobre a proteção aos animais. Sua escrita mistura poesia e prosa, poesia e filosofia. O que nos chama a atenção é a forma como ela é vista pela narradora:

*She should have a microscope in her hands, she should have been taught to look at the stars and reason scientifically. Her wits were turned with solitude and freedom. No one checked her. No one taught her. The professors fawned at her. [...] She shut herself at Welbeck alone.*¹⁸ (Woolf, 1993, p. 56)

Dorothy Osborne (1627-1695) mais conhecida pelo seu único volume de cartas, recusou-se a um casamento forçado, o que era um ato de extrema coragem para a época, preferindo fazer sua própria escolha nesse assunto. Algumas de suas cartas indicam que ela estava envolvida na carreira diplomática do marido e nas questões do Estado.

Aphra Behn (1640-1689) escreveu poesia e peças de teatro, uma das primeiras escritoras profissionais da sua época. A narradora a qualifica como uma aristocrata, que possuía todas as virtudes e humor de uma plebeia, com a vitalidade e a coragem para fazer dinheiro por meio da escrita. Além disso, ela diz que todas as escritoras deveriam deixar flores sobre o túmulo de Aphra Behn, em Westminster Abbey, já que ela foi a primeira a conquistar o direito de expressar os direitos das mulheres.

Após percorrer essa estrada aberta pelas escritoras destacadas acima, a narradora chega finalmente no período mais produtivo para a escrita de autoria feminina e encontra quatro grandes nomes: George Eliot, Emily Brontë, Charlotte Brontë e Jane Austen. É importante enfatizar que nesse trabalho de arqueologia literária, Woolf limita-se temporal e espacialmente, concentrando-se nas escritoras inglesas. Embora ela mencione em *“Women and fiction”* Sappho e Lady Murasaki no Japão, há a omissão de grandes nomes de escritoras de outras nacionalidades. Christine de Pizan (1364-1431), por exemplo, não é mencionada por Woolf, apesar de ser uma das primeiras escritoras profissionais na Europa. Pizan escreveu mais de trezentas baladas e poemas curtos que, se colocados juntos, poderiam formar um conto. Além disso, ela escreveu textos devocionais e políticos, que se tornaram cada vez mais urgentes, devido à situação política da época na França. Inevitavelmente, Pizan transformou-se em uma das mais famosas defensoras das causas femininas, além de ter sido uma das primeiras a notar a predominante tradição misógina, tanto na sociedade, quanto na literatura.

Pensando exatamente nessa tradição literária escrita por mulheres, Woolf (1993, p. 69) faz uma importante constatação: “*For we think back through our mothers if we are women*”.¹⁹ Esse argumento tem influenciado uma onda da nova geração da crítica feminista, em que a reapropriação da relação mãe-filha tem sido altamente significativa para o feminismo, como podemos ver na obra de Nancy Chodorow, Adrienne Rich, entre outras. Contudo, deve-se lembrar que tal questão tem sido inicialmente explorada pela crítica feminista francesa, sobretudo por Simone de Beauvoir.

Várias críticas debruçaram-se sobre essa frase de Woolf, o que resultou em uma série de trabalhos sobre o assunto. Começando por Suzanne W. Jones (1991), *Writing the artist*, uma recente coleção de ensaios cuja primeira parte intitulada “*Thinking back through our mothers*” examina como as escritoras e artistas criam e percebem essa relação entre as mães literárias e biológicas. Para Margaret Homans (1993) essa relação também pode ser perigosa, já que alguns modelos podem oferecer técnicas e papéis convencionais.

Margaret Diane Stetz (1991), no ensaio “*Anita Brookner: woman writer as reluctant feminist*”, analisa a figura de Brookner como relutante ao movimento. Por outro lado, ela considera o trabalho da autora como, se não politicamente, pelo menos esteticamente feminista e fazendo parte da linhagem de romancistas e críticas que literalmente interpretam e ecoam a afirmação de Woolf (1993, p. 69) “[...] *We think back through our mothers if we are women*”. Além disso, Brookner, pensando na frase de Woolf, lembra que, enquanto escritoras, nós dependemos das nossas predecessoras, pois elas nos proporcionam inspiração e matéria-prima.

Considerando *A room of one's own* como um texto fundador da crítica literária feminista, Jane Marcus (1981) reconhece Woolf como “*a mother of us all*”. Com isso, a própria Jane Marcus tornou-se uma referência

básica – e, também, a mãe feminista – para aqueles que veem a figura de Woolf enquanto feminista. Em seu artigo “*Thinking back through our mothers*”, Jane Marcus (1981, p. 7) afirma:

*‘Thinking back through our mothers’, a necessary act for all women writers, would afford one maternal protection for one’s own raid on the patriarchy and simultaneously raise female consciousness. For finding our mothers is no easy task (Woolf was particularly tormented about the gap between Sappho and Jane Austen). She expected that women artists would become feminists through this experience and also that they would make common cause with other oppressed groups.*²⁰

Contudo, não se pode concordar com a expectativa de Woolf de que uma artista tornar-se-ia feminista nesse movimento de encontro com as suas predecessoras. No entanto, podemos confirmar que a crítica feminista, a partir da década de 60, tem insistido nessa tarefa nada fácil que é recuperar a tradição literária escrita por mulheres. Ellen Moers (1976), por exemplo, por meio de seu *Literary women*, demonstrou de forma brilhante que as mulheres influenciam umas as outras ao longo dos séculos e através dos continentes. Em *Of woman born: motherhood as experience and institution*, Adrienne Rich (1995) mostra de que forma a cultura patriarcal tem nos desapropriado da nossa maternidade e de nossas mães literárias, tanto na literatura como na vida. Para ela, a história feminina tem sido fragmentada pela imposição patriarcal e cabe às futuras escritoras (e feministas) com maior *expertise*, mais treinamento e com melhores ferramentas, unir os fragmentos desse imenso mosaico para melhor delinear a face da tradição literária feminina. Pamela Caughie (1991), percebendo a falta de conclusão do ensaio de Woolf, afirma que seria nosso papel criar uma contra-tradição de trabalhos femininos e adicioná-los à tradição estabelecida. Ademais, ela assegura que não seria o caso de introduzir o conceito de tradição feminina, mas de problematizar o próprio conceito de tradição, a partir da mudança e da instabilidade.

Caughie (1991) compreende que o problema que a crítica feminista enfrenta hoje era exatamente o que angustiava Woolf em seus próprios escritos:

*How to resist and change the dominant tradition in literature, and in society, without establishing a new (alternative, oppositional, counter) tradition, which can become just as restrictive, repressive, authoritative. The answer, for Woolf and for feminist critics, lies not in reconciling, balancing, or choosing between two positions but in enacting, over and over again, certain ways of proceeding; not in arguing for any one position but in testing out the implications of many.*²¹ (Caughie, 1991, p. XI)

Não há dúvida de que Pamela Caughie (1991) tenha razão em clamar por uma problematização do próprio termo de tradição, mas eu não iria tão longe em apontar uma falta de conclusão do ensaio de Woolf, pois vejo a crescente conscientização sobre a questão da mulher na sociedade e na literatura como um processo que se iniciou com as mulheres que foram paulatinamente trazendo sua contribuição e lançando luz sobre os diferentes aspectos da opressão feminina. Não era possível que Woolf tivesse cem anos atrás a visão que hoje nos permite “criticar” seu trabalho, contudo, ela nos possibilitou subir importantes degraus rumo às considerações de críticas tão importantes como Pamela Caughie.

Rachel Bowlby (1992), com um brilhante *insight*, sugere que nós somos forçadas a refletir sobre nossas mães, devido ao fato de simplesmente não haver nenhuma tradição, e sugere que deveríamos refletir, então, sobre a ausência de nossas mães. Na mesma direção, Elaine Showalter (2007), em “*Feminist criticism in the wilderness*”, escreve que as escritoras inevitavelmente refletem sobre a influência paterna, mas apenas os homens podem esquecer ou silenciar suas mães literárias:

Woolf says that in A room of one's own that 'a woman writing thinks back through her mothers.' But a woman writing unavoidably thinks back through her fathers as well; only male writers can forget or mute half of their parentage. The dominant culture need not consider the muted, except to rail

*against “the woman’s part” in itself. Thus we need more subtle and supple accounts of influence, not just to explain women’s writing but also to understand how men’s writing has resisted the acknowledgment of female precursors.*²² (Showalter, 2007, p. 542)

É interessante observar que nesse artigo, um texto fundamental para a crítica feminista, Showalter reconhece, a partir do trabalho da crítica feminista, que Woolf faz parte não apenas da tradição modernista, mas também da feminista, e que esta tradição torna-se ainda mais evidente nos espaços em que a crítica encontrou obscuridades, evasões, implausibilidades e imperfeições. Contraditoriamente, seu próprio texto “*Virginia Woolf and the flight into androgyny*” de 1977, como veremos em seguida, Showalter denuncia as contradições de Woolf e a considera como traidora do movimento feminista.

Alice Walker (1983), em busca da herança matriarcal, também utilizou o ensaio de Woolf como inspiração para seu trabalho, cuja importância é inquestionável, além de ser um texto poético e, fundamentalmente, político e crítico. Ao refletir sobre esse processo de matrilinearidade em “*In search of our mothers’ gardens*”, ela aborda a exclusão dentro da exclusão, ou seja, a ausência das escritoras negras dentro da tradição literária feminina proposta por Woolf em *A room of one’s own*, ela questiona:

Virginia Woolf, in her A Room of One’s Own, wrote that in order to write fiction she must have two things, certainly: a room of her own (with key and lock) and enough money to support herself. What then are we to make of Phillis Wheatley, a slave, who owned not even herself?

[...]

*Virginia Woolf wrote further speaking of course not of our Phillis, that any woman born with a great gift in the sixteenth century [insert “eighteenth century,” insert “black woman,” insert “born or made a slave”] would certainly gone crazed.*²³ (Walker, 1983, p. 235)

Ao seguir os passos de Virginia Woolf, Walker (1983) também procura rever a tradição literária de escritoras negras. Assim, ela reinscreve, nos espaços vazios do próprio texto de Woolf, a presença das escritoras negras que eram punidas pelo simples fato de ler ou escrever, que não tinham a liberdade de pintar, esculpir ou mesmo de cantar. Não é fácil imaginar, como propôs Woolf, como essas mulheres, que poderiam ter sido poetas, romancistas, ensaístas, pintoras, escultoras e cantoras, puderam sobreviver a todos esses anos, e muitas morreram com seus talentos reprimidos dentro delas. Alice Walker encontra no jardim de sua mãe uma alternativa para o trabalho criativo, não institucionalizado. Proibida de penetrar o espaço da biblioteca e na impossibilidade de produzir livros, sua mãe produz em seu jardim um magnífico trabalho de criação poética, traduzido por uma linguagem das plantas e das flores.

Deixando a famosa constatação de Woolf “We think back through our mothers”, vejamos agora um outro assunto que é a problemática da “*female sentence*” ou a “frase feminina”. Em seguida, veremos como diferentes autoras têm abordado tal assunto. Woolf questiona como as mulheres apropriaram-se do discurso masculino, para que ele fizesse sentido na sua escrita, o que envolve certa inversão e subversão. Como fica bem claro em *A room of one's own* e em “*Women and fiction*”, os valores de uma mulher são bem diferentes dos valores masculinos, por isso ela precisa subvertê-los para que possa assim legitimar seu próprio discurso. Similarmente, Showalter (2007) expõe que a crítica feminista americana, inglesa, e, sobretudo, a francesa, têm investigado os problemas filosóficos, linguísticos e práticos do uso feminino da linguagem. A crítica feminista tem lutado por uma revolução linguística, por uma ruptura na ditadura do discurso patriarcal, enfatizando uma linguagem que não é opressora e que, ao invés de levar o outro ao silêncio, promove o diálogo. Gilbert e Gubar (1988) em *The war of the words* procuram definir o desejo

de Woolf de revisar não a linguagem feminina, mas a relação da mulher com a linguagem. A crítica feminista, seja ela americana, inglesa ou francesa, recentemente tem observado que *A room of one's own* rompe não apenas com a frase masculina, mas também com a sequência, ao questionar, a partir de uma multiplicidade de ângulos, as possíveis e impossíveis respostas para os problemas a respeito desse assunto.

Em seu instigante ensaio “*Walking, women and writing: Virginia Woolf as flâneuse*”, Rachel Bowlby (1992) estabelece as conexões entre o ato de caminhar e escrever, o perambular e o fazer literário. A narradora de Woolf é comparada a uma *flâneuse*, aquela que percorre a cidade escrevendo-a, ao mesmo tempo em que é inscrita nela. Bowlby (1992) compreende essa metáfora topográfica como um processo em que a mulher age como transgressora, a partir do momento em que ela penetra nos espaços que não lhe são permitidos, quebrando as expectativas. Nesse caso, a narradora está dando passos importantíssimos em direções inesperadas, rompendo com as expectativas e permitindo novas representações femininas, novas inclusões e acessos a espaços nunca antes navegados.

Ao discutir a relação entre mulher e ficção, Woolf fala dos obstáculos que as mulheres enfrentam em seus caminhos e nessa discussão. Às vezes Woolf ocupa posições díspares, pois ao mesmo tempo em que ela está inserida na sociedade como profissional reconhecida e consagrada, em outros momentos, ela está à margem do grupo social ao qual se dirige, isto é, a universidade. Desse modo, Bowlby (1992) propõe duas alternativas nessa caminhada: uma progressiva que avança em certa direção, vislumbrando a inserção no mercado de trabalho para as mulheres da faculdade e outra que é transgressora, pois ultrapassa os limites e obstáculos demarcados previamente.

Minow-Pinknew (2010), cujo excelente trabalho está teoricamente embasado nas teorias da crítica feminista francesa, compara as estratégias de Woolf e a sua noção de “*female sentence*” ao conceito de escritura feminina de Hélène Cixous. Entretanto, Minow-Pinknew (2010) está consciente que ambas, tanto Woolf, quanto Cixous, procuram não cair no essencialismo e sabem que não podem definir uma escrita “essencialmente feminina”, bem como a própria natureza feminina. Para Minow-Pinknew (2010), a própria linguagem modernista, com seus deslocamentos de sintaxe e de posições, implica num discurso feminista que desafia a rigidez da identidade, dos próprios princípios dos papéis sexuais e da sexualidade como um todo. Já Jane Marcus (1987a), em *Virginia Woolf and the languages of patriarchy*, entende as técnicas de *A room of one's own* como a desconstrução da forma de leitura e uma transformação dessa forma em uma conversa íntima entre pares de forma igualitária. Assim, Woolf estaria criando uma “irmandade” compartilhada, em que ela inclui a leitora e exclui o leitor, forçando-o a se sentir um estranho nessa “*no man's land*”, levando-o a refletir sobre a posição feminina, excluída e alienada de grande parte da literatura ocidental. Marcus (1987a) entende que o tom íntimo de uma conversa compartilhada entre mulheres; a criação da instância narrativa marcadamente feminina (as diferentes *Marys* ausentes da história); a criação da personagem fictícia de Judith Shakespeare; os ataques à sociedade patriarcal; todas essas técnicas juntas contribuem para tornar o ensaio audacioso, pois rompem com as próprias condições formais do ensaio.

Voltando ao trabalho de arqueologia de Woolf para encontrar os vestígios da tradição literária escrita por mulheres, a narradora refere-se à Jane Harrison (1850-1928), considerada por Jane Marcus (1987a) como a grande heroína feminista de *A room of one's own* e influenciada pelo próprio grupo de Bloomsbury. Harrison candidata-se a uma vaga em

Cambridge para estudar Arqueologia Grega, sendo uma das primeiras mulheres a seguir uma carreira acadêmica. Como linguista, ela dedicou-se ao aprendizado de mais de 16 línguas; como feminista, lutou pelo direito ao voto por parte das mulheres. Outra escritora citada por Woolf é Vernon Lee, pseudônimo de Violet Paget (1856-1935), seguidora de Walter Pater, que juntamente com Oscar Wilde, fazia parte do *Aesthetic movement*. Escreveu diferentes ensaios sobre arte, música e sobre suas viagens à Itália e o movimento renascentista. Feminista engajada, Paget, assim como Harrison, lutou pelo direito feminino ao voto e era membro do *Union Democratic Control*. Seu ativismo social e político a distancia um pouco do movimento estético e de Walter Pater. Outro exemplo seria Gertrude Bell (1868-1926), que escreveu livros sobre a Pérsia, mas ficou mais conhecida pela sua atuação junto ao Império britânico durante o período de ocupação no Oriente Médio, ao usar seus conhecimentos arqueológicos e sua experiência com os líderes e chefes de diferentes tribos e grupos étnicos. Interessante notar que Bell era antisufragista e acreditava que a mulher deveria primeiro ampliar seu espaço de atuação, para depois tomar a decisão de quem deveria comandar a nação. Bell estava propondo a ampliação do campo de visão feminino para além do seu ambiente doméstico, bem como sugere Woolf em *Three guineas*, que deveria haver mais pontes para conectar o mundo privado e o mundo público. Ao concluir sua longa pesquisa sobre a tradição literária escrita, a narradora de *A room of one's own* observa que há muitos livros escritos por mulheres sobre os mais diversos assuntos, desde poesia, prosa, teatro e crítica literária, até livros sobre história e biografias. Ela constata que há livros sobre pesquisa acadêmica, mas poucos sobre filosofia, ciência e economia. Aponta também que embora os romances tenham predominado, eles divergem entre si tanto em relação ao assunto, quanto em termos estéticos.

Por último, um ponto também muito importante, se pensarmos no contexto das políticas sexuais da década de 1920, questões sobre o lesbianismo estavam no auge do debate. Em 1928, Woolf faz clara referência ao caso de Radclyffe Hall, escritora que estava sendo processada por escrever um romance sobre lesbianismo, intitulado *Well of loneliness*. Woolf então decide criar um livro fictício, *Life's adventure*, escrito por uma autora também fictícia, Mary Carmichael, que aborda a relação de duas mulheres – Chloe e Olivia. Ao discutir essa questão, Woolf aborda um conceito bastante caro ao feminismo que é o *female bonding*, ou vínculo entre mulheres. Woolf considera que essa simples frase “Chloe gostava de Olivia” representaria uma ruptura na expectativa do leitor, pois as mulheres sempre foram vistas ao longo de toda a literatura em relação ao homem e não em relação a si mesmas. Se Chloe gosta de Olivia e se Mary Carmichael sabe expressar isso, ela lançaria uma luz sobre essa questão, não muito abordada na literatura. Assim, Mary Carmichael tem como tarefa romper todos os estereótipos escritos por homens; ela deve ir além dos limites impostos aos escritos e escrever tanto sobre a vida da cortesã, quanto da mulher desconhecida e esquecida pela história, mas que teve grande relevância nela. Mary Carmichael deve fazer justiça a elas, sem levantar a ira contra os homens. Sabendo das limitações do contexto histórico da época, a narradora diz que com direito a um salário digno e à privacidade, Carmichael será uma grande escritora. *Well of loneliness* e *Life's adventure* nos levam a pensar na relação entre mulheres tanto em *Mrs. Dalloway*, levando em conta a relação entre Clarissa e Sally; quanto em *To the lighthouse*, pensando na relação entre Mrs. Ramsay e Lily, o que representa um estágio de desenvolvimento centrado na relação feminina que funciona como um subtexto no enredo convencional que aborda o casamento. Essa relação também se refere à frase de Virginia Woolf (1993, p. 69) “*For we think back through our mothers if we are women*” e,

também, ao seu chamado para a criação de uma sociedade de “*outsiders*”. Estava claro para Woolf que as mulheres estavam à margem da sociedade – considerando que havia apenas duas faculdades femininas para mulheres em Cambridge – assim como estava claro que elas precisavam de uma organização oficial e de uma política sexual apropriada, mas elas precisavam, sobretudo, de maior cumplicidade e parceria, o que era mais evidente no mundo masculino. Como bem observou Jane Marcus (1987a), ao se referir a *Well of loneliness*, se tratava de uma batalha única, pois a opressão feminina afetaria a todas, sem distinção.

1.1 O projeto de androginia

*Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades and the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write. For if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette* and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in a hour's discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing.*²⁴ (Woolf, 1979, p. 91)

O projeto de androginia de Virginia Woolf é fundamental para a compreensão da sua obra como um todo. Ele está no âmago de seu projeto político e perpassa seu projeto estético. Além disso, ele nos indica muito sobre seu processo de escrita, sobre as suas contradições, suas ambivalências e sobre a natureza dual da própria linguagem. Investigaremos aqui o percurso de Woolf ao definir seu projeto de androginia e como a crítica o tem abordado. Finalmente, discutimos como *A room of one's own* tem sido revisitado e revisto pelo trabalho de muitas escritoras e críticas feministas.

Naquela manhã de 26 de outubro de 1928, a narradora de *A room of one's own*, refletindo sobre o assunto mulher e ficção ao olhar por uma janela, vê um homem e uma mulher entrarem juntos em um táxi. A

posição da narradora permite que ela assuma a postura de um observador distante, assim como o uso de diferentes pronomes (*it, one, she*) para se referir à posição bastante incerta que a mulher ocupa na sociedade, em diferentes âmbitos: social, cultural e político. A imagem do casal entrando junto em um táxi a leva a pensar na “unidade da mente”, isto é, a parte masculina e a feminina da mente em completa harmonia:

*Now it was bringing from one side of the street to the other diagonally a girl in patent leather boots, and then a young man in a maroon overcoat; it was also bringing a taxi-cab; and it brought all three together at a point directly beneath my window; where the taxi stopped; and the girl and the young man stopped; and they got into the taxi; and then the cab glided off as if it were swept on by current elsewhere.*²⁵ (Woolf, 1993, p. 87)

A visão de duas pessoas entrando em um táxi a tranquiliza e a leva a pensar na união e não em um sexo distinto do outro como estava pensando anteriormente. Essa união é o que Coleridge, em seu texto “*Table talk*” escrito em 1832, chama de “mente andrógina”, que seria naturalmente criativa, sem repressões e, sobretudo, incandescente e completa, sem fragmentação. Se não houver liberdade de pensamento, então a escrita não será fertilizada pela outra parte da mente. Por outro lado, sem as condições materiais adequadas, não haverá liberdade intelectual; sem liberdade intelectual, conseqüentemente, não haverá produção literária de grande valor. Desse modo, a narradora começa a elaborar um plano em que ambos os lados da mente possam estar em equilíbrio:

The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create any more than a mind that is purely feminine, I thought. But it would be well to test what one meant by man-womanly, and conversely by

*woman-manly by pausing and looking at a book or two.*²⁶ (Woolf, 1993, p. 88)

A fonte para o projeto de Woolf está na afirmação de Coleridge de que uma grande mente deveria ser andrógina, sendo assim mais ressonante, permeável e pode transmitir qualquer emoção sem qualquer barreira. Shakespeare seria um ótimo exemplo da mente andrógina, assim como o próprio Coleridge. Considere-se essa observação da narradora:

*Thus, when one takes a sentence of Mr B into the mind it falls plump to the ground – dead; But when one takes a sentence of Coleridge into the mind, it explodes and gives birth to all kinds of other ideas, and that is the only sort of writing of which one can say that it has the secret of perpetual life.*²⁷ (Woolf, 1993, p. 91)

Woolf considera que os escritores Galsworthy e Kipling seriam exemplos de mentes que não se deixaram fertilizar pelo elemento feminino e é por isso que lhes falta o poder sugestivo. Woolf (1993, p. 91) avalia que além de Shakespeare, havia também Keats, Sterne, Cowper, Lamb e Coleridge, como exemplos de mentes andróginas. Shelley, ao contrário, seria assexuado, já Milton, Ben Johnson, Wordsworth e Tolstói seriam exemplos de mentes mais masculinas, enquanto Proust era completamente andrógino ou “*if not perhaps a little too much of a woman*”. Nesse caso, Woolf (1993, p. 94) sugere que:

*One must be woman-manly or man-womanly [...] Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness. There must be freedom and there must be peace.*²⁸

Percebemos que a androginia oferecia a Woolf um modo de rejeitar o determinismo biológico e de evitar o privilégio do masculino sobre o feminino, uma hierarquia que se perpetuava mesmo com os modelos

lésbicos da década de 20. A partir desse ponto de vista, a androginia seria a melhor alternativa para os modelos patriarcais. Não podemos esquecer que Woolf era uma prisioneira de seu momento histórico, o qual sofria de certa miopia, absolutamente normal e própria de cada época, a qual a escritora tentava evitar, oferecendo ao leitor uma visão mais abrangente. Nesse ponto, Woolf deu o primeiro passo, Simone de Beauvoir (1970) iria mais longe ao questionar os pares dicotômicos e a construção social e política dos mesmos. Woolf assume a narrativa e termina seu ensaio de maneira bastante positiva, e apesar de estar ciente da ausência feminina no curso da história, ela nos lembra que desde 1866 há duas universidades para mulheres na Inglaterra; depois de 1880, uma mulher casada passa a ter direito a possuir propriedade e a partir de 1919, ela conquista o direito ao voto e a maioria das profissões estão abertas a elas.

Considerando o curto espaço de tempo, percebe-se que houve alguns avanços. Ainda nessa época, o fato de uma mulher ter muitos filhos era um grande impedimento para que ela melhorasse sua própria condição financeira: “[...] *you must, of course, go on bearing children, but they say, in twos or threes, not in tens or twelves*” (Woolf, 1993, p. 101). Daí a importância de considerar o grande avanço de Mary Carmichael ou Mary Stopes no controle da natalidade e da relevância da continuidade de seus trabalhos, que não podem desaparecer sem deixar nenhum rastro, como aconteceu com Judith Shakespeare:

*She [Judith Shakespeare] died young – alas she never wrote a word. She lies buried where the omnibuses now stop, opposite the Elephant and Castle. Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting children to bed. But she lives; for great poets do not die; they are continuing presences; they need not only the opportunity to walk among us in the flesh. This opportunity, as I think, it is now coming within your power to give her.*²⁹
(Woolf, 1993, p. 102)

Virginia Woolf não poderia ter terminado seu texto de forma melhor. Sutil e poeticamente, ela faz um apelo para o papel da mulher como escritora, mas também como uma porta-voz dessa longa tradição de mulheres que foram silenciadas ao longo da história e que necessitam de outras escritoras para que suas vozes sejam ouvidas, proclamadas e perpetuadas na história. A crítica feminista, a partir da década de 60, tem, de forma extremamente bem-sucedida, realizado essa tarefa proposta por Woolf e, desde então, ela tem revisto, relido, reconstruído e reavaliado a tradição literária escrita por mulheres.

Com relação à androginia analisaremos, em seguida, como a crítica literária tem discutido esse aspecto de Woolf a partir de múltiplas perspectivas. Nancy Topping Bazin (1973) associa-o ao fato de Woolf ser maníaco-depressiva e relaciona a depressão ao masculino e a mania ao feminino. Bazin também conecta as características da depressão/mania às personagens Mr. e Mrs. Ramsay. Embora seu trabalho seja extremamente relevante, pois debruça-se sobre a obra de Woolf de maneira profícua e pertinente, algumas de suas ligações entre a vida e obra da autora pecam pelo excesso de biografismo na relação simples e direta entre androginia e a patologia psicológica da escritora. Bazin (1973) entende que a busca por um ideal andrógino está presente nos diários de Woolf, nos seus ensaios e romances e a teórica a entende como a diferença entre sanidade e insanidade. Além disso, a mente andrógina, para Bazin (1973), seria a busca por um equilíbrio entre o mundo dos detalhes, representando uma visão masculina daquilo que é evanescente, e o mundo das abstrações, uma visão feminina do que é eterno. Assim, nas análises dos romances (*The voyage out*, *Night and day*, *Jacob's room*, *Mrs. Dalloway*, *To the lighthouse*, *The waves*, *The years* e *Between the acts*) e, também, na leitura dos ensaios, Bazin (1973) examina a busca de Woolf por um equilíbrio entre o efêmero e o eterno.

A obra de Herbert Marder (1975), assim como a de Bazin (1973), oferece ao leitor um abrangente panorama do projeto de androginia nos romances de Woolf, contudo, por vezes corre o risco de essencializar os papéis sexuais, como será demonstrado na análise de *To the lighthouse*. Marder (1975) constata que os romances de Woolf buscam a completude da mente andrógina. Para ele, cada novo experimento representa uma tentativa de incorporar e expressar seu projeto de androginia. Ao tentar encontrar exemplos desse conceito de Woolf em seus romances, Marder conclui que todos os personagens de Woolf são “masculinamente-femininos” e “femininamente-masculinos”. Além disso, ele aponta o próprio farol como símbolo da ideia de androginia, assim como Orlando seria uma figura andrógina desde o começo do livro. De acordo com Marder (1975), a personagem Katharine Hilbery, em *Night and day*, seria um exemplo do conceito de androginia de Woolf. O autor também se refere a “*the manliness in their girlish hearts*” (Woolf, 2004, p. 6) em relação às filhas de Mrs. Ramsay, em *To the lighthouse*, e, ainda, ao personagem Bernard, em *The waves*, quando ele imagina que seu futuro biógrafo dirá que ele combina qualidades masculinas e femininas.

Já o texto de Marilyn R. Farwell (1975) problematiza, questiona e critica o projeto de androginia de Woolf, com o objetivo de verificar de que modo hoje podemos fazer uso dele de forma efetiva. Farwell (1975) considera a importância do conceito de Woolf para a história da androginia, mas ela também nota certa ambivalência com relação à definição. Ela percebe que Woolf não se volta para a teoria crítica quando ela oferece a androginia como uma ferramenta crítica, mas o faz de maneira impressionista e o resultado é uma brilhante obra de arte, mas acompanhada por uma ambivalência filosófica que ela às vezes usa “equilíbrio” e outras vezes “fusão”, optando ao final por “fusão”, embora unidade também seja um termo obsessivamente utilizado pela escritora.

Farwell (1975) critica Woolf por passar grande parte do livro tratando da peculiaridade da escrita de autoria feminina, que seria marcada pela privação e pela sensibilidade, mas, ao final, ela abandona essa visão e oferece a androginia como um modo de reconciliar os sexos. Essa reconciliação, a androginia baseada na fusão, tende a destruir o caráter único que Woolf tão habilmente defende nas páginas anteriores. Entretanto, é a partir desse ponto peculiar da escrita de autoria feminina que Woolf desenvolve sua teoria da androginia, em que a alma humana é equilibrada pelos aspectos masculinos e femininos, ambos válidos e necessários. Assim, o estilo literário não se limitaria somente à frase masculina e autoritária, mas também se valeria da feminina para expressar diferentes experiências. Farwell (1975) nos lembra que tal autoridade, expressa na frase masculina, é um reflexo da ideologia da dominação do patriarcado. Farwell (1975) considera que para Woolf a mente deve ser bissexual, uma parte dela é basicamente masculina ou feminina, mas em processo de se libertar e experienciar o outro lado da realidade. Nesse sentido, a mente não é forçada a um estereótipo rígido, mas permite-se determinada liberdade para outras experiências e percepções. O lado feminino, que teria um livre intercuro com o lado masculino, não será estereotipado pelas convenções que o forçam a responder somente a um lado.

Woolf acredita que uma vez que o artista estiver livre do excesso das emoções, ele será capaz de se distanciar da obra de arte, estabelecendo certa impessoalidade, objetividade e distanciamento crítico. Quando Woolf afirma que a mente andrógina é fundamentalmente incandescente, ela quer dizer que a mente transmite emoção sem qualquer impedimento, é naturalmente criativa, incandescente e completa. O projeto de androginia de Woolf estava de certa forma influenciado pelas teorias de T. S. Eliot com relação à impessoalidade. Woolf, assim como Eliot, estava obcecada

pela ideia da unidade ao lidar com essas teorias da arte. Contudo, ela prefere o termo “fusão” à “equilíbrio”. Ambos usam a imagem de “incandescente” no que se refere à “verdade poética”, que Woolf também associa à “*white light of truth*”, o que acaba por se tornar a metáfora para a objetividade. Ao descrever a mente andrógina, ela usa tais imagens falando sobre a impessoalidade artística. Para Woolf (1993, p. 52), Shakespeare seria um grande exemplo da mente “incandescente”, pois sua voz é livre da pessoalidade, da opinião e do protesto. A grande preocupação da escritora é o controle das emoções e da subjetividade, mas Farwell (1975) questiona-se se estaria Woolf querendo que as mulheres escrevessem como homens ao abrir mão da subjetividade e das emoções. Não se sabe até que ponto Woolf estaria consciente desse processo, no entanto, o tom ambivalente indica que ela não estava totalmente convencida do seu ideal. Nesse caso, o uso de uma persona aumentaria essa ambivalência, mas também aponta para a impessoalidade. O “eu” que fala não representa Virginia Woolf, mas uma criação fictícia que é capaz de falar em nome de uma tradição de escritoras silenciadas ao longo da história. Woolf, assim como muitas escritoras, queria escrever a partir de suas experiências, mas sabia que os homens seriam os árbitros de seus trabalhos. Percebe-se que suas contradições, suas ambivalências e conflitos seriam consequência desse processo de autoconsciência. Assim, Farwell (1975) aponta que somos deixados com um conceito de androginia que ainda é limitado e ambivalente, mas ao mesmo tempo recebemos as ferramentas para irmos além. Por sermos herdeiras da batalha de Woolf, seremos mais capazes de completar e desenvolver inteiramente seu conceito de androginia. A esse mesmo respeito, Phyllis Rose (1978, p. 176) entende que:

To the lighthouse, Orlando and A room of one's own— are all in different ways concerned with sex roles, and all in different ways suggest the desirability of

*an end to rigid designations of what is masculine and what is feminine, an ideal which we might – very cautiously – refer to as androgyny.*³⁰

De acordo com Rose (1978), esses textos surgiram em um momento de grande engajamento político em relação à causa feminista; um momento em que Woolf estava escrevendo sobre o tema “mulher e ficção”, ou seja, sobre a relação entre mulher e o contexto político, cultural e econômico daquela época. Carolyn Heilbrun (1993), em *Toward a recognition of androgyny*, argumenta que os convencionais estereótipos dos papéis sexuais devem ser problematizados a favor de um ideal andrógino. Nesse caso, o grupo de Bloomsbury oferecia uma visão na qual masculinidade e feminilidade estavam intrinsicamente misturadas. Maria DiBattista (1980), na mesma direção de Heilbrun, aponta que a mente andrógina de Woolf representa um modo de libertar o pensamento dos conceitos de corpo biológica e culturalmente estabelecidos:

*As pure fantasy, androgyny frees the mind from its subservience to the established body of biological and social “facts of life” – the innate and inviolable difference between the sexes, patriarchy as “natural” and inevitable cultural order. As pure (in Meredith’s sense) comedy, androgyny promotes sexual equality by conferring prestige on the “womanly” mind, while challenging the absolute hegemony of the “manly” mind in establishing and upholding human values and literary conventions.*³¹ (DiBattista, 1980, p. 20)

Para ela, Woolf encontra em seus romances uma própria versão do mito do corpo, cujo símbolo é a própria androginia. No corpo poético andrógino, tanto o masculino, quanto o feminino falam do centro de uma ordem e sistema de vida que é completamente diferente. Uma ordem diferente daquela que é imposta pela convenção desses poderes que governam e ditam as regras daquilo que seria “adequado”, tanto na ficção, quanto na vida. A partir dessas autoras, pensamos que a androginia oferecia a Woolf um modo de não aceitação ao determinismo biológico e

aos privilégios masculinos sobre o feminino. Sandra Gilbert e Susan Gubar (1989a), em *Sexchanges*, observam que as ideias de androginia de Woolf estavam particularmente influenciadas por E. M. Forster, mas sobretudo, por meio das ideias de Edward Carpenter, que ao mesmo tempo influenciaria autores como Radclyffe Hall, Olive Schreiner, Bernard Shaw e D. H. Laurence. Segundo as autoras:

*In his (Carpenter) two books on the so-called “third sexed” beings he named “Uranians” or “Urnings” meaning “children of heaven” – The Intermediate Sex (1908) and Intermediate Types (1914) – he postulated a connection between the “third sex” and what Eliade calls the ahistorical “Great Time” of the sacred, a link between the bisexual of “homosexual temperament” and divinatory or unusual psychic powers. His notions of “man-womanliness” of such artists as Shelley, Shakespeare, and Michelangelo probably influenced Virginia Woolf (either through Forster or more directly), for they are exactly analogous to the ideas she defines in A Room of One’s Own, and they may have also shaped the thinking of Radclyffe Hall (either through Ellis or more directly). Even more to the point here, the vision of sacred transvestism that Carpenter offered in Intermediate Types is comparable to the magical transvestism depicted in Orlando and the definition of the cross-dresser that Hall proposes in The Well of Loneliness.*³² (Gilbert; Gubar, 1989a, p. 364)

O que une todos esses escritores e a influência de um sobre o outro era o desejo de se libertar dos paradigmas de domínio e submissão forçados pelas hierarquias de gênero. No desejo por liberdade, vários grupos que foram oprimidos pela história e pela sociedade encontravam as causas comuns para suas lutas. Carpenter, por exemplo, lutava por um estudo psicológico da sexualidade que envolvia um ponto de vista médico, jurídico e sociológico sobre questões como o controle de natalidade, aborto, esterilização, prostituição e homossexualidade. Tais questões, que estavam no auge do debate político da época, permeiam o trabalho de Woolf, em *A room of one’s own*; de Olive Schreiner, em *From man to man*, e de Radclyffe Hall, em *The well of loneliness*. Essas autoras procuravam em suas obras reconstruir, reformar e redirecionar a sexualidade feminina,

uma preocupação que não poderia ser ignorada em uma época de grandes mudanças nos papéis sexuais. Nessa mesma linha de pensamento, Makiko Minow-Pinkney (2010) pontua que o projeto de androginia de Woolf depende de uma abertura das identidades fixas em direção à multiplicidade, à heterogeneidade e à fertilização da diferença. Mary Jacobus (1986) vai um pouco além, afirmando que o projeto de Woolf não é uma tentativa ingênua de transcender os determinantes de gênero e cultura, e concorda com Minow-Pinkney, pois vê a mente andrógina não como uma unidade, mas como mente heterogênea e aberta ao jogo da diferença. Jacobus afirma que a ideia de androginia de Woolf seria mais:

*[...] a harmonizing gesture, a simultaneous enactment of desire and repression by which the split is closed with an essentially Utopian vision of undivided consciousness. The repressive male/female opposition which “interferes with the unity of the mind” gives way to a mind paradoxically conceived of not as one, but as heterogeneous, open to the play of difference.*³³ (Jacobus, 1986, p. 39)

Além disso, a autora acredita que a descrição de Woolf de uma mente andrógina, que é ressonante, criativa, incandescente e não fragmentada, acaba esclarecendo mais a prosa da própria escritora, no qual o jogo da diferença atua no processo da escrita. A prosa de Woolf, nesse caso, seria uma tentativa de inscrever as diferenças femininas na escrita e na ficção, resultando numa reescrita da narrativa patriarcal, e, também, numa revisão da posição da mulher na ficção e na própria escrita. A discussão acima apresentada é de extrema importância para indicar de que forma o projeto político de Virginia Woolf está ligado ao seu projeto estético. Por meio da sua narrativa experimental, Woolf estava propondo revolucionar não só a linguagem, mas uma visão de mundo que, ao contrário do que se pensa, é completamente múltipla, fragmentada e contraditória. É exatamente essa visão que encontraremos ao longo de seus romances e, também, de seus ensaios. A busca incessante de Woolf pela união, fusão e completude

refletem essa constatação de que o mundo é absolutamente fragmentado e contraditório e Woolf vai sempre optar pela multiplicidade, ao invés da rigidez dos papéis sexuais pré-estabelecidos.

Há uma série de escritoras e críticas que revisitaram *A room of one's own* e fazem referência a ele. Naomi Black (2004), na mesma direção de Jane Marcus, vê a *A room of one's own* como um exemplo de feminismo social. *Sexual politics* de Kate Millett (1979) é frequentemente mencionado como um sucessor de *A room of one's own* que antecipa e legitima o argumento sobre o impacto do movimento do sufrágio no discurso masculino no começo do século XX. Esse argumento seria desenvolvido mais tarde por Gubar e Gilbert (1988), em *The war of the words*. Jane Marcus (1987a) percebe que as críticas feministas pioneiras Kate Millett e Ellen Moers todas conscientemente apropriaram-se de *A room of one's own* como modelo para seus trabalhos. Em seu texto “*Virginia Woolf: a personal debt*”, Margareth Drabble (1993) diz que dificilmente irá encontrar um ataque mais consciente, firme e militante sobre a sujeição feminina do que o realizado por Woolf. Ao final de seu texto, Drabble conclui que:

*I feel that could she see us now, as we struggle through the noise and smoke and exhaustion of our social upheavals, our new freedoms, she would wish us well and wave with cheerful encouragement. We have not yet reached the future she envisaged and which her moment in history denied her, but she helped to create it. She imagined us and we owe it to her to survive.*³⁴
(Drabble, 1993, p. 51)

Em *Around 1981: academic feminist literary theory*, Jane Gallop (1992), ao reconstruir uma história da crítica literária feminista no período de 1975 a 1987, refere-se a *A room of one's own* como o texto fundador da teoria literária feminista anglo-americana. Contudo, ela problematiza:

Virginia Woolf's A room of one's own and Tillie Olsen's Silences, two of the most popular books of feminist literary theory, tell how women have been

deprived of the opportunity to write, as they wished or even to write at all. Sandra Gilbert and Susan Gubar's The Madwoman in the Attic, arguably the most influential book of academic feminist literary history, shows that women who did manage to write felt guilty about it. And as for "insecurity", however afraid we may be of having our sexual inadequacy exposed, are we less insecure about writing? **35** (Gallop, 1992, p. 114)

Em seu mapeamento sobre a teoria literária feminista, um texto estimulante e extremamente interessante, que nos oferece uma visão ampla sobre a teoria literária feminista, Gallop (1992) evidencia que essa teoria é permeada por conflitos, contradições, exclusão, culpa e insegurança. Partindo de Virginia Woolf, passando por Tillie Olsen e chegando até Sandra Gilbert e Gubar, percebe-se que as contradições, os conflitos e as dúvidas permaneceram, mas pode-se constatar algumas mudanças. Embora Woolf sentia-se excluída da academia, estamos falando de uma escritora que hoje está consagrada e canonizada. Olsen percebe que os espaços de silêncio ainda permeiam a teoria literária feminista e que muitas mulheres ainda estão excluídas do processo de escrita e ainda lutam entre o silêncio e uma voz apropriada. Gilbert e Gubar em suas análises das escritoras do século XX apreendem ainda uma sensação de inadequação e não pertencimento. Por um lado, a autora questiona que ser uma crítica feminista acadêmica por volta de 1981 soa como algo contraditório e o conflito estaria localizado na “falta de conexão” com o movimento feminista social e político. Perguntamo-nos: até que ponto um discurso que é feito dentro dos muros da universidade rompe essas barreiras para chegar ao público para que ocorram transformações sociais de forma efetiva? Woolf, por outro lado, estava fora dos muros institucionais da academia e, mesmo assim, sua voz teve um efeito político dentro e fora dela. Contudo, suas contradições e conflitos, que se refletem tanto em sua escrita quanto na sua vida, foram inevitáveis. Hoje, qualquer olhar sobre a crítica feminista é capaz de apreender as

contradições e conflitos dentro dela. A questão “mulher e ficção”, como Woolf pôde perceber, ainda mostra-se como um tema inconcluso. Mas é importante enfatizar que nossa autoconsciência sobre o assunto teve grandes avanços, ainda fugimos de qualquer possível definição e categorização. Com isso, terminamos aqui a discussão sobre *A room of one's own*, em seguida, nos debruçamos sobre o ensaio “Women and fiction”.

2. “Women and fiction”

*She had been in revolt all her life – against tyranny, against law, against convention. The reformer's love of humanity, which has so much of hatred in it as well as love, fermented within her. The outbreak of revolution in France expressed some of her deepest theories and convictions, and she dashed off in the heat of that extraordinary moment those two eloquent and daring books – The Reply to Burke and the Vindications of the Rights of Woman, which are so true that they seem now to contain nothing new in them – their originality has become our commonplace.*³⁶ (Woolf, 1979, p. 98)

Apesar das semelhanças com *A room of one's own*, “Women and fiction” também apresenta muitas diferenças, embora, em ambos, seja possível verificar a estetização do político na escrita de Virginia Woolf. De modo geral, esse texto aborda a questão da escrita de autoria feminina de uma maneira sincrônica e diacrônica, que passa pelo passado, pelo presente e pelo futuro da ficção. O texto aborda aspectos específicos da ficção, como veremos nos próximos subtítulos: semelhanças e diferenças em relação ao ensaio *A room of one's own*; o mundo confinado das escritoras do século XIX; questões de estilo e valor da escrita de autoria feminina e o futuro desse tipo ficção. A respeito desse último aspecto, estabelecemos algumas relações com os ensaios “Poetry, fiction and future”, “Modern fiction”, entre outros como veremos adiante. Isso tudo com o intuito de demonstrar como o pensamento político percorre a obra da autora e não se limita a apenas um ou dois textos, mas ele permeia seus

ensaios, romances, contos e biografia formando um conjunto de forma coesa.

2.1 Semelhanças e diferenças

O ensaio é muitas vezes apontado como semelhante à *A room of one's own*, mas é preciso estabelecer que há diferenças entre eles. S. P. Rosenbaum (1992) observa que Woolf não menciona várias questões como a situação da mulher em Oxbridge³⁷, a ira masculina e a mente andrógina. A essa lista podemos acrescentar que Woolf também não aborda: a figura de Judith Shakespeare, a relação de Chloe e Olivia e a famosa frase de Woolf (1993, p. 69) “*We think back through our mothers*”. Por outro lado, pensamos nas semelhanças entre os dois textos. Ambos discutem sobre a questão da frase feminina, problemas de estilo e valor na escrita de autoria feminina. Em “*Women and fiction*”, como em *A room of one's own*, em seu trabalho de arqueologia do texto literário de autoria feminina, Woolf refere-se à obscuridade das vidas das mulheres e faz três indagações: por que não havia uma escrita de autoria feminina antes do século XVIII? Por que elas escreviam quase habitualmente como homens e por que ao longo de seus escritos, elas conseguiram produzir um após o outro, alguns dos clássicos da ficção? Por que a arte das escritoras tomou a forma de ficção? Em sua busca arqueológica, Woolf (1979) constata que a história da Inglaterra é a história da linhagem masculina e não feminina. Para descobrir sobre a vida daquelas mulheres, Woolf age como um arqueólogo que, de repente, por meio de um objeto, encontra vestígios de toda uma civilização. Woolf encontra Sappho e um grupo de mulheres que escreviam poesia em uma ilha grega 600 anos a.C. Após um longo período de silêncio, no ano 1000, Woolf descobre uma senhora da corte, Lady Murasaki no Japão. Woolf (1979) percebe, também, que na Inglaterra do século XVII, quando os dramaturgos e poetas estavam num momento de

produção intensa, as mulheres foram silenciadas. Contraditoriamente, a literatura elizabetana, que é definida pelo reinado de uma rainha, foi exclusivamente masculina. Somente no começo do século XVIII e do XIX, na Inglaterra, é que Woolf encontra mulheres escrevendo novamente, com maior frequência e grande sucesso. Michèle Barrett (1979) mostra-nos que Woolf estava profundamente consciente em relação à tradição literária de autoria feminina. Ela não estava apenas interessada na vida dessas escritoras, estava, principalmente, interessada no desenvolvimento histórico e social do papel da escritora. Além disso, Barrett (1993) percebe que há ainda uma segunda dimensão do pensamento de Woolf no que concerne ao tecido, à tessitura da escrita e aos aspectos psicológicos do processo criativo, que é a questão da identidade feminina e da autoconsciência feminina. Woolf não queria apenas discutir a produção literária, mas, sobretudo, os modos como o contexto social de sua produção e, também, de recepção influenciavam a própria escrita. Woolf (1979) questionava-se sobre as condições materiais das vidas das escritoras; sobre as leis que regiam suas vidas; sobre o tipo de educação que tiveram; sobre os aspectos culturais que envolviam seus momentos de lazer e, também, sobre suas vidas domésticas. Pois, para Woolf (1979) a vida de uma mulher extraordinária, seria determinada pela vida da mulher comum e as suas condições de vida dariam a medida do sucesso ou do fracasso de uma mulher, como escritora.

2.2 O mundo confinado das escritoras do século XIX

Woolf (1979) verifica que o extraordinário impulso que a ficção teve no começo do século XIX na Inglaterra dependeu de inúmeras pequenas mudanças nas leis e costumes. As mulheres desse século podiam contar com algum lazer e algum tipo de educação, mas suas vidas ainda estavam confinadas às experiências da sala de estar. Em sua análise sobre quatro

grandes romancistas – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot – Woolf (1979) conclui que nenhuma delas teve filhos e apenas duas delas eram casadas. Elas eram completamente distintas em seus gênios. George Eliot era o extremo oposto de Emily Brontë. Jane Austen não tinha qualquer semelhança com George Eliot. Ainda assim, todas foram treinadas para a mesma profissão e todas escreveram romances. Virginia Woolf (1979) observa que a ficção, por ser uma forma literária que menos exigia concentração, tornou-se a forma mais conveniente para a escritora nesse período, pois, segundo ela, um romance poderia ser iniciado e deixado de lado mais facilmente do que um poema ou uma peça de teatro. Woolf (1979) exemplifica que George Eliot deixava seu trabalho para cuidar de seu pai. Charlotte Brontë abandonava sua pena para cortar batatas. Como essas escritoras estavam confinadas na sala de estar, rodeadas por pessoas, elas tornaram-se mais treinadas para usar a mente em observação para a construção e análise da personagem. Em seu ensaio sobre Jane Austen em *The common reader*, Woolf (1984) percebe que ela, como a melhor e mais perfeita de todas as escritoras, cujos livros tornaram-se imortais, morreu justamente no momento em que estava começando a sentir-se mais confiante sobre seu próprio sucesso. Woolf (1984, p. 145) imagina como sua vida teria sido diferente caso ela tivesse vivido em Londres e tivesse sobrevivido um pouco mais:

*And what effect would all this have had upon the six novels that Jane Austen did not write? She would not have written of crime, of passion, or of adventure. She would have not been rushed by the importunity of publishers or the flattery of friends into slovenliness or insincerity. But she would have known more. Her sense of security would have been shaken. Her comedy would have suffered. She would have trusted less (this is already perceptible in Persuasion) to dialogue and more to reflection to give us a knowledge of her characters.*³⁸

Ainda assim, Woolf (1979) compreende que os grandes clássicos da ficção inglesa – *Pride and prejudice*, *Wuthering heights*, *Villette* e

Middlemarch – foram escritos por mulheres excluídas de todos os tipos de experiência, salvo, é claro, aquelas que poderiam ser encontradas na sala de estar da classe média. Woolf (1979) constata que nenhuma experiência de primeira mão da guerra, da marinha, da política ou do mundo dos negócios era possível para elas. Suas vidas eram reguladas, confinadas e oprimidas por leis e costumes, e essas experiências, é claro, têm uma grande influência na ficção.

2.3 Questões de estilo e valor da escrita de autoria feminina

Em nossa análise sobre “*Women and fiction*”, avaliamos que o olhar de Woolf ao passado da ficção de autoria feminina é mais aguçado e pontual. Com relação ao seu momento presente verificamos certa miopia, que é própria de cada momento histórico. Muitas vezes Woolf deixa-se enredar na armadilha da linguagem patriarcal, com uma visão que é própria da sua época. Já seu olhar ao futuro, demonstra certo distanciamento crítico, que tornam sua visão mais clara, mais objetiva e mais perceptível. Em relação ao passado, Woolf (1979) estava atenta ao modo como a vida confinada dessas escritoras afetou seus romances. Já em relação às suas contemporâneas, Woolf (1979) podia averiguar que a escrita de autoria feminina passava por uma grande mudança, pois a escritora estava mudando de atitude, não apenas em relação ao texto, mas principalmente porque o contexto social estava sofrendo uma grande transformação e isso iria refletir na estrutura do romance de autoria feminina de forma profunda. É claro que a inserção feminina no universo literário acabaria influenciando as questões de estilo e de valor, as quais eram determinadas pelas convenções de uma sociedade altamente patriarcal. Nesse sentido, a escritora, assim como estava fazendo Woolf, iria problematizar e questionar esses valores pré-determinados e construídos por tal sociedade. Para Woolf (1979), a escritora iria enfrentar muitas dificuldades, antes que

ela pudesse escrever exatamente o que desejava. Para começar havia uma dificuldade técnica, que, hoje a nosso ver pode parecer muito simples, mas que na realidade estava no cerne de qualquer processo de escrita, que é a própria forma da frase. Michèle Barrett (1979) evidencia que o argumento de Woolf reflete muitas das preocupações da crítica feminista contemporânea. Para ela, as mulheres não apenas escrevem sobre assuntos diferentes dos homens, mas, além disso, elas escrevem sobre assuntos distintos e de uma maneira distinta. Ademais, Barrett (1979) afirma que muitas feministas têm percebido que, enquanto indivíduos socialmente construídos por meio da linguagem, a forma como homens e mulheres lidam com a linguagem ocorre de maneira diferente, tal como aprendemos com Kate Millett, Gilbert e Gubar, que examinaram quais as imagens usadas por homens na literatura e o próprio uso da linguagem. Sandra Gilbert (1987), em *“Woman’s sentence, man’s sentencing: linguistic fantasies in Woolf and Joyce”*, revê não apenas a questão da linguagem feminina, mas, fundamentalmente, a relação da mulher com a linguagem. Gilbert argumenta que a partir do momento em que a mulher passou a ter o comando da linguagem, ela conquistou o direito legal sobre a “sentença”. Desse modo, Gilbert realiza um jogo linguístico criando uma ambiguidade e uma metáfora poderosa e constata que nesse momento a mulher deixa de ser sentenciada pela pena masculina e passa a sentenciar. Woolf, especialmente, sentencia a liberdade feminina por meio da própria pena, que lhe trará quinhentas libras ao ano, além de um espaço todo seu. Mas, sobretudo, a escritora conquista a posse e o comando sobre a linguagem, ela adquire autoridade sobre sua língua materna.

No ensaio *“Men and women”*, Woolf (1988, p. 193) constata que até 1914 dificilmente uma mulher saberia definir as palavras “emancipação” e “evolução” e reconhece que não será na sua geração que uma mulher

poderá compreender o sentido completo dessas palavras e do próprio poder feminino:

*Granted that the woman of the middle class has now some leisure, some education, and some liberty to investigate the world in which she lives, it will not be in this generation or in the next that she will have adjusted her position or given a clear account of her powers. 'I have the feelings of a woman,' says Bathsheba in Far from the Madding Crowd, 'but I have only the language of men.' From that dilemma arise infinite confusions and complications.*³⁹

Pois, como vimos em Gilbert e Gubar, a mulher ainda era prisioneira nos textos masculinos, sentenciada pela pena masculina e um escritor poderia apenas forjar os sentimentos femininos. A escritora precisaria libertar-se da prisão das representações literárias masculinas e criar suas próprias imagens literárias a partir de uma ótica feminina e feminista. Em “*Women and fiction*”, Woolf (1979) verifica que um romance é, sobretudo, uma frase sobre milhões de diferentes objetos – materiais, abstratos, humanos e divinos – e apresenta uma tentativa de relacioná-los um ao outro. Assim, Woolf enfatiza o caráter múltiplo do romance, que dificilmente poderia ser julgado por uma única medida de estética e valor. Em “*Modern fiction*”, Woolf amplia tal discussão, dizendo que o próprio material da ficção é um pouco diferente daquele estabelecido pelas convenções e por isso as mesmas devem ser rompidas e as barreiras entre os gêneros devem se tornar mais flexíveis:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad of impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, [...] so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, [...] We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that

*the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it.*⁴⁰ (Woolf, 1984, p. 160)

O que incomodava Woolf (1979) era que os valores utilizados para julgar um romance de mérito eram impostos pela convenção e os homens eram os árbitros dessa convenção, assim como a eles era dado o estabelecimento de uma ordem de valores que deveriam prevalecer na vida e na ficção. Por isso, Woolf estava propondo uma mudança de perspectiva, de estilo e de valores, tudo isso apontando para uma revolução na linguagem, que partia da própria estrutura da frase, afetaria a estrutura do romance e, conseqüentemente, atingiria o contexto social. Woolf (1979) já podia avaliar a mudança, as mulheres estavam começando a explorar seu próprio sexo e a escrever sobre mulheres de uma forma que não ocorria antes, pois até recentemente as mulheres eram uma criação de homens. Nesse sentido, Woolf estava questionando o que se tornaria um *slogan* para as feministas da década de 70, momento em que as mulheres ainda estavam protestando por autoridade no texto literário, como demonstra Hélène Cixous (1981) em seu texto “*The laugh of the Medusa*”:

*Woman must write herself: must write about women and bring women to writing from which they have been driven away as violently as from their bodies for the same reasons, by the same law with the same fatal goal. Woman must put herself into the text as into the world and into history – by her own movement.*⁴¹ (Cixous, 1981, p. 245)

Cixous, assim como Woolf, estava escrevendo sobre a mulher e sua inevitável batalha contra as convenções da sociedade patriarcal e pela inserção feminina não apenas no texto, mas também no mundo e na história. Desse modo, constatamos a importância do trabalho de Woolf em recuperar as escritoras do passado, em observar as armadilhas da linguagem da sociedade patriarcal e em abrir espaço para que outras mulheres pudessem escrever sobre aquilo que desejam escrever, mas, principalmente, escreverem sobre seus próprios universos e inscreverem-

se na história. Woolf (1979) argumenta que as mudanças sociais que tornaram a mulher inglesa uma eleitora, assalariada, cidadã responsável, deixando suas atitudes mais intelectuais e políticas. O velho sistema que a condenava a olhar o mundo por meio dos interesses masculinos cedeu lugar a interesses práticos e diretos. Woolf havia apontado muito antes, em 1910, que a sociedade inglesa passava por uma grande mudança que afetava diferentes aspectos da vida moderna:

*All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910.*⁴²
(Woolf, 1988, p. 422)

Nesse ensaio, inicialmente intitulado “*Mr. Bennett and Mrs. Brown*” e, mais tarde publicado como “*Characters in fiction*”, Woolf estava lutando para legitimar sua visão em relação à representação das personagens. Ela sabia que com todas as mudanças sociais, políticas, religiosas e mesmo literárias, a personagem já não poderia ser representada da mesma forma como preconizavam os seus predecessores eduardianos. Nesse ponto, podemos constatar que a posição de Woolf em relação à ficção estava aproximando-se de uma postura mais feminista.

2.4 O futuro da ficção de autoria feminina

“*Women and fiction*” aproxima-se de “*Poetry, fiction and future*”, pois ambos tratam sobre aspectos da ficção no futuro. Nesse sentido, as aspirações feministas da escritora convergem com a sua posição enquanto ensaísta. Woolf (1979), ao abordar os romances de autoria feminina do futuro, afirma que eles irão expressar mais as questões sociais. Homens e mulheres não serão observados inteiramente em relação um ao outro emocionalmente, mas serão vistos do modo como se unem e se dividem em grupos, classes e raças. Esta é uma mudança de grande importância.

No futuro, prevê Woolf (1979), as escritoras vislumbrarão o romance para além das relações políticas e pessoais e para questões mais amplas que os poetas buscam resolver sobre o nosso destino e o sentido da vida. Tais profecias em relação ao romance também serão discutidas em “*Poetry, fiction and future*”:

*In these respects then the novel or the variety of novel which will be written in time to come will take on some of the attributes of poetry. It will give the relations of man to Nature, to fate; his imagination; his dreams. But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind. Therefore it will clasp to its breast the precious prerogatives of the democratic art of prose; its freedom, its fearlessness, its flexibility.*⁴³ (Woolf, 1988, p. 422)

O pensamento de Woolf (1979) sobre o futuro da ficção é revelador com respeito ao que seria a literatura de autoria feminina, particularmente se pensarmos nas escritoras da geração de 60 e as que viriam mais tarde, como por exemplo, Angela Carter, Jeanette Winterson, Tony Morrison, apenas para citar algumas. Nesse sentido, seu pensamento foi absolutamente profético e definiria o trabalho da crítica feminista desde então. Virginia Woolf não estava apenas interessada em ressuscitar o trabalho das escritoras esquecidas, ela mantém uma atitude crítica em relação aos seus trabalhos, levantando questões sociais, políticas e históricas que estavam de certo modo ligadas às questões estéticas. “*Women and fiction*” traz muito do que já foi discutido em *A room of one's own*, mas também nota-se que Woolf trabalhou muitas passagens, elaborou a linguagem, escolheu palavra por palavra, porém manteve o tom de uma conversa informal entre mulheres. Ao final ela nos apresenta uma discussão transformadora com um olhar bastante crítico sobre suas predecessoras, suas contemporâneas e sobre aspectos da ficção no passado, no presente e no futuro. Em seus ensaios, Woolf não estava apenas refletindo sobre as mães literárias, mas ela estava, sobretudo, bastante

atenta ao discurso de seus pais literários. Assim, ela não queria apenas libertar o romance de sua forma convencional, mas queria, também, emancipar o romance da voz autoritária masculina, no sentido de a flexibilizar, pulverizar, abrir novos espaços para outras vozes. Como Antígona, ela não estava apenas quebrando as leis, estava em busca de novas leis, liberando as convenções e pessoas, mudando a ordem social e literária, produzindo novos modos de pensar, de agir e de fazer teoria e literatura.

3. “*Professions for women*”

*No, it too was an experiment, as Mary's life had been an experiment from the start, an attempt to make human conventions conform more closely to human needs. And their marriage was only a beginning; all sorts of things were to follow after. Mary was going to have a child. She was going to write a book to be called *The Wrongs of Women*. She was going to reform education. She was going to come down to dinner the day and not a doctor at her confinement – but that experiment was her last. She died in child-birth.*⁴⁴ (Woolf, 1979, p. 102)

“*Professions for women*” é um texto derivado de uma palestra proferida por Virginia Woolf para o *National Society for Women's Service* em 21 de janeiro de 1931, sendo convidada para falar sobre sua própria experiência profissional, uma das principais preocupações da organização – e sobre as profissões disponíveis para mulheres. Virginia Woolf fala sobre duas aventuras importantes na sua vida profissional. A primeira que era matar o anjo do lar e a segunda que era falar sobre sua própria experiência sobre seu próprio corpo:

*I don't think I have solved it. I doubt that any woman has solved it. The obstacles against her are still immensely powerful – and yet they are very difficult to define. She has many ghosts to fight, many prejudices to overcome [...] before a woman can sit down to write a book without finding a phantom to be slain, a rock to be dashed against.*⁴⁵ (Woolf, 1993, p. 360)

Como vimos em *A room of one's own* e em “*Women and fiction*”, Virginia Woolf nos lembra que muitas escritoras abriram o caminho há muitos anos – Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen e George Eliot – somente para citar algumas, além de muitas outras desconhecidas e esquecidas que vieram para desbravar a trilha do território selvagem, delineando os passos futuros dessa trilha, que se tornou uma estrada aberta e bastante movimentada. Assim, Woolf constata que a escrita não afetava a paz da vida familiar, por isso seria a ocupação mais acessível para a mulher:

*When I came to write, there were very few material obstacles in my way. Writing was a reputable and harmless occupation. The family peace was not broken by the scratching of a pen. No demand was made upon the family purse. For ten and sixpence one can buy paper enough to write all the plays of Shakespeare – if one has a mind that way. Pianos and models, Paris, Vienna and Berlin, masters and mistresses, are not needed by a writer. The cheapness of writing paper is, of course, the reason why women have succeeded as writers before they have succeeded in the other professions.*⁴⁶
(Woolf, 1993, p. 356)

Mas, se por um lado, a escrita não exigia muitos recursos financeiros, por outro lado, havia uma grande exigência, o principal motivo porque muitas mulheres acabaram por ficar excluídas do mercado literário, que era a falta de uma educação adequada, bem como a falta de experiência de vida, que não aquela da sala de estar. Para Woolf, além desses obstáculos, o grande empecilho era enfrentar o anjo do lar:

*I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but she preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its Angel.*⁴⁷ (Woolf, 1993, p. 357)

O termo “anjo do lar” origina-se a partir de uma série de poemas de Coventry Patmore (1823-96) que carrega esse título e que resume a concepção masculina sobre a mulher na era vitoriana. É interessante notar que mesmo com a morte da rainha Vitória, sua herança e o peso da repressão feminina que representava sua figura iriam perdurar por anos e anos. Virginia Woolf soube expressar por meio de suas personagens como esse conflito estava presente:

*Thus, whenever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her. She died hard. Her fictitious nature was of great assistance to her. It was far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back when I thought that I killed her in the end, the struggle was severe [...] killing the angel was part of my occupation of a woman writer.*⁴⁸ (Woolf, 1993, p. 358)

Depois de ter matado o anjo do lar, a escritora estaria pronta para falar sobre suas próprias experiências de maneira livre e despretensiosa. Porém, agora ela se depara com uma grande questão: o que é ser ela mesma? O que é ser mulher? Como a própria Simone De Beauvoir (1970) já havia se questionado que não nascemos como mulher, mas tornamo-nos mulher, Virginia Woolf questiona-se:

*What is a woman? I assure you. I do not know. I do not believe that you know. I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all arts and professions open to human skills. But you young women in search of performing new professions for women, who are in process of providing us by your failures and success, with that extremely important piece of information.*⁴⁹ (Woolf, 1993, p. 358)

A esse respeito, Barrett (1993) argumenta que Woolf, ao problematizar e desestabilizar a “noção” de feminilidade como uma categoria conhecida e previsível, toca no âmago da questão que seria primordial para o feminismo mais tardio. Para Woolf, a mulher ainda está por ser descoberta, como a própria noção da identidade, que não é algo dado e acabado, mas algo que ainda está sempre em processo.

Nesse momento, Woolf estava apenas iniciando uma questão que mais tarde seria desenvolvida por Simone de Beauvoir (1970), no momento da publicação de *O segundo sexo* em 1949. Lembrando que *A room of one's own* é escrito entre os anos de 1928-1929, “*Professions for women*” é publicado em 1931 e *Three Guineas* em 1938. Nesse caso, Woolf daria os primeiros passos, e Simone de Beauvoir iria mais longe nessas questões. A teoria de Beauvoir poderia ser interpretada a partir da dualidade deste conceito dentro do modelo patriarcal – o “feminino” como um código de regras comportamentais.

Por um lado, podemos entender que a mulher torna-se aquilo que a sociedade impõe a ela. Ou seja, não se nasce mulher, ela vem com toda uma história pronta e ela só precisa seguir tal roteiro, ela só precisa se ajustar a ele, através da aprendizagem de gestos, posturas e repetições. Isto é, aprendemos a construir nossas identidades a partir de um determinado modelo. Por outro lado, tornar-se mulher significa construir seu próprio percurso, lutar para que seus próprios direitos sejam assegurados, tornar-se um sujeito consciente, livre e emancipado. Para Woolf, tornar-se mulher representa matar esse modelo imposto pela sociedade patriarcal vitoriana e assumir seu próprio percurso. No entanto, esse percurso apresenta vários obstáculos a serem superados e uma das maiores dificuldades seria expressar sua própria experiência enquanto corpo, ou seja, falar sobre sua própria sexualidade, sem que o anjo do lar baixasse suas asas sobre ela:

Now came the experience, the experience that I believe to be far commoner with women writers than with men. The line raced through the girl's fingers. Her imagination rushed away. It had sought the pools; the depths, the dark place where the largest fish slumber and there was a smash. There was an explosion. There was foam and confusion. The imagination had dashed itself against something hard. The girl was roused from her dream. She was indeed in a state of the most acute and difficult distress. To speak without figure she had thought of something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say. Men, her reason told her, will say of a

*woman who speaks the truth about her passions had roused her from her artist's state of consciousness. She could write no more. The trance was over. Her imagination could work no longer. This I believe to be a very common experience with women writer – they are impeded by the extreme conventionality of the other sex.*⁵⁰ (Woolf, 1993, p. 359)

Ao longo de seus romances, podemos perceber como esse obstáculo foi sendo solucionado. Tanto em *Mrs. Dalloway* como em *To the lighthouse*, como será demonstrado mais adiante, há momentos que expressam a sexualidade e a corporalidade, que muitas vezes podem ser considerados como experiências orgásmicas. Woolf termina seu texto enfatizando a importância de se discutir tais questões, assim como é fundamental discutir os meios e os fins pelos quais estamos lutando, pois essa batalha faz-se a partir desses formidáveis obstáculos:

*The room is yours, but it is still bare. It has to be furnished; it has to be decorated; it has to be shared. How are you going to share it? How are you going to decorate it? With whom are you going to share it and upon what terms? [...] For the first time in history you are able to ask them; for the first time you are able to decide for yourselves what the answers should be. Willingly would I stay and discuss those questions and answers, but not tonight. My time is up; and I must cease.*⁵¹ (Woolf, 1993, p. 360)

Pela primeira vez na história, as mulheres estavam dando um passo importantíssimo que era a inserção no mundo profissional, muitas delas desconhecidas. Todas elas com um teto, ainda que muitos homens fossem exclusivamente os proprietários. Mas essa liberdade era só o começo de uma longa estrada, novos obstáculos iriam surgir no meio dela. Se para muitas mulheres hoje um teto pode ser apenas um detalhe, privacidade, independência e autonomia são direitos dados como garantidos. Contudo, não precisamos cruzar o continente para encontrar mulheres que estão longe de ter esse direito garantido e que ainda precisam lutar muito para conseguir sua própria autonomia.

4. *Three guineas*

4.1 “*The first guinea*”

*There was one zooming in The Times this morning – a woman’s voice saying, “Women have not a word to say in politics.” There is no woman in the Cabinet; nor in any responsible post. All the idea-makers who are in any position to make ideas effective are men. That is a thought that damps thinking, and encourages irresponsibility. Why not but the head in the pillow, plug the ears, and cease this futile activity of idea-making? [...] “I will not cease from mental fight,” Blake wrote. Mental fight means thinking against the current, not with it.*⁵² (Woolf, 1970, p. 244)

Virginia Woolf em *Three guineas* procura responder à questão que foi lançada a ela sobre como se pode evitar a guerra. Em sua longa resposta, Virginia Woolf dedica ironicamente três simbólicas moedas a diferentes causas. Inicialmente, ela discute sobre a construção de faculdades para mulheres. Em seguida, ela passa a debruçar-se sobre as profissões para mulheres e, finalmente, ela tece considerações sobre as associações que combatiam o fascismo. Após tal discussão, veremos de que modo a crítica feminista tem recuperado o texto de Woolf e ressignificado o próprio papel da escritora nas últimas décadas. Na verdade, os três argumentos apresentados por Woolf estão conectados, já que a educação, a independência feminina e o consequente ingresso na esfera pública fariam com que as mulheres participassem das questões políticas e pudessem de algum modo contribuir de forma favorável para evitar a guerra. Woolf (1993) começa seu argumento dizendo que a educação faz uma grande diferença nesse contexto, juntamente com algum conhecimento sobre política, relações internacionais, economia, filosofia, teologia e psicologia. Michèlle Barrett (1993), na introdução de *Three guineas*, nos lembra de forma brilhante que o manuscrito do livro, tão odiado e tão criticado, foi vendido para levantar fundos para os refugiados da guerra civil espanhola. O destino que teve *Three guineas* foi louvável e isso o

torna muito mais poderoso e significativo, pois de uma forma bem efetiva ele responde à questão de Woolf no começo de seu ensaio – se ela não contribuiu para evitar a guerra, pelo menos pôde fazer algo efetivo para aliviar suas consequências.

Com uma total inversão de valores, Woolf expõe a importância da vestimenta na sociedade patriarcal, como símbolo de hierarquia e *status*. Para legitimar ainda mais seu discurso, Woolf faz uso de fotografias de militares e oficiais, de um juiz e de um arcebispo para exemplificar seus argumentos e, é claro, de forma irônica para ridicularizar tais figuras. Isso certamente causou um desconforto entre os leitores masculinos, que, de forma nenhuma, apreciaram sua refinada ironia. Nesse processo, Woolf enfatiza a valorização do uniforme ou da uniformização o que indica a falsa ideia de consenso, o que imediatamente reflete a falta de organização política feminina, de cumplicidade e, principalmente, de parceria. Assim, pode-se entender melhor quando ela propõe, mais tarde, a criação de uma sociedade de *outsiders*. É claro, que a partir da sua posição como *outsider*, Woolf percebia uniformização e unidade masculina e em contrapartida a falta de organização política no discurso feminista, por isso ela parte sempre do “nós” e não do autoritário “eu” do discurso humanista, no desejo de manter a voz feminina coletiva, ao invés de individual, pública, ao invés de privada, ao mesmo tempo em que ela assume uma postura mais geral e objetiva em seu protesto. Em seguida, voltando à pergunta de como a mulher poderia contribuir para evitar a guerra, Woolf questiona-se por que o homem devota o seu tempo e energia à guerra, pela glória, necessidade ou satisfação. Ela diz que a guerra é uma profissão, uma fonte de felicidade e excitação e, também, uma válvula de escape para as atividades masculinas, pois sem ela os homens deteriorariam.

Assim, começam a surgir as grandes diferenças entre os sexos, enquanto os homens têm sido educados por pelo menos quinhentos ou

seiscentos anos, as mulheres, ao contrário, por apenas 60 anos. Ela continua relatando mais diferenças, com relação à propriedade, os homens possuíam o direito a todo o capital, a toda terra, a todos os bens e apoio financeiro; enquanto as mulheres não possuíam nenhuma propriedade, nenhum capital, nenhuma terra, nem bens e muito menos apoio financeiro. Woolf (1993) argumenta que tais fatos marcam toda a diferença, tanto na mente quanto no corpo, que nenhum psicólogo ou biólogo poderia negar. Desse modo, Woolf especifica que quando um homem diz “nós”, o que significaria um conjunto de corpo, mente e espírito, influenciado pela memória e tradição, isso difere completamente do “eu” feminino, cujo corpo, mente e espírito têm sido diferentemente treinados e tão diferentemente influenciados pela memória e pela tradição, ou melhor, nesse caso, pela falta de uma tradição feminina. Apesar de estarmos no mesmo mundo, ela enfatiza que o vemos de forma diferente, pois, segundo Woolf, de que modo uma mulher pode enxergar o mundo a partir do mundo privado, em que se resume sua casa? Seriam necessárias pontes para conectar o mundo privado e o mundo da vida pública.

Woolf percebe que somente a partir de 1919 as mulheres passaram a ter algum tipo de poder por meio da educação e, por meio dela, elas poderiam influenciar e educar os jovens a odiar a guerra, mas que tipo de educação elas estariam negociando? A mesma educação masculina que os tem levado à guerra? Os mesmos valores que a civilização ocidental vale-se para dominar, destruir e aniquilar? A mesma civilização que gerou a guerra civil espanhola, a qual ela observa a fotografia de casas arruinadas e corpos dilacerados? Esse seria um dos principais argumentos de seu texto: que tipo de civilização tem produzido a guerra; como lutar contra valores humanistas, pelos quais se percebe que até então as mulheres não os compartilhavam, uma vez que elas não se viam representadas nesse mesmo “Eu” do discurso humanista. Esses pontos nos levam a questionar,

juntamente com Virginia Woolf, questões que ainda são válidas num cenário de tantas outras guerras que têm sido difundidas na nossa sociedade global. De que modo as mulheres poderiam prevenir a guerra? Se elas tivessem não só educação, mas a participação efetiva nas decisões globais, elas teriam o poder para evitar a guerra? Se elas tivessem os mesmos direitos de quinhentos ou seiscentos anos de educação de Cambridge e Oxford, o mesmo tipo de educação patriarcal, elas seriam capazes de prevenir a guerra? Ou elas seriam forçadas a defender os mesmos valores patriarcais, portanto, a guerra? Pobre Virginia Woolf, se ainda estivesse viva, ou seja, mais de 70 anos após sua morte, estaria frustrada em ver que ainda hoje, com um pouco mais de educação e um pouco mais de inserção no mundo profissional e no congresso, há muito pouco que as mulheres podem fazer para prevenir a guerra. Há algumas vozes femininas esparsas, lançadas no meio da selvageria da guerra, mas que ainda não são suficientes para evitá-la. Por outro lado, muitas mulheres assumiram o discurso da indústria bélica e, ao invés de lutarem contra a guerra, acabaram por renderem-se a esse grande investimento lucrativo, que se ganha com o massacre da vida e da cultura de um outro povo.

Assim, deve-se ouvir Virginia Woolf e seu ato simbólico de oferecer uma simples moeda para a educação das mulheres. Segundo ela, a educação devia ser reconstruída, reconstituída, reavaliada. Ela não via muita diferença entre a tirania no mundo público e a tirania dentro do ambiente privado, com sua crueldade, hipocrisia, imoralidade e insanidade. Qualquer um que aprovasse essa atitude no ambiente privado estaria legitimando a existência de tiranos como Hitler, Franco ou Mussolini.

4.2 “*The second guinea*”

Desde a publicação de *A room of one's own* em 1929, Virginia Woolf sempre se questionou sobre a situação da independência financeira feminina, que sem um teto todo seu e sem um salário digno, dificilmente a mulher poderia desenvolver-se profissionalmente e, portanto, emancipar-se. Em *Three guineas*, alguns anos depois, ela ainda se pergunta como as mulheres podem ser tão pobres, já que as profissões estavam abertas a elas desde 1919. Nesse contexto, Woolf destaca duas citações: a primeira é uma citação do Daily Telegraph, de 20 de janeiro de 1936, que expressa a perspectiva de Whitehall⁵³, em que diz:

*I am certain I voice the opinion of thousands of young men when I say that if men were doing the work of thousands of young women are now doing the men would be able to keep those same women in decent homes. Homes are the real places of the women who are now compelling men to be idle. It is time the Government insisted upon employers giving work to more men, thus enabling them to marry the women they cannot now approach.*⁵⁴ (Woolf, 1993, p. 174)

A segunda é de Adolf Hitler:

*There are two worlds in the life of the nation, the world of men and the world of women. Nature has done well to entrust the man with the care of his family and of the nation. The woman's world is her family, her husband, her children, and her home.*⁵⁵ (Woolf, 1993, p. 174)

Woolf se pergunta qual a diferença entre essas duas citações, pois ao que parece elas falam do mesmo assunto. As duas representam a voz dos ditadores; nesse caso, como as mulheres poderiam lutar contra essas vozes fascistas e nazistas e contra tal veneno? Woolf estava certa em considerar que o perigo era muito maior e muito mais ameaçador e que envenenaria ambos os sexos, igualmente:

We shall find there not only the reason why the pay of the professional woman is still so small, but something more dangerous, something which, if it spreads, may poison both sexes equally. There, in those quotations, is the egg of the same worm that we know under other names in other countries. There

*we have in embryo the creature, Dictator as we call him when he is Italian or German, who believes that he has the right whether given by God, Nature, sex or race is immaterial, to dictate to other human beings how they shall live; what they shall do.*⁵⁶ (Woolf, 1993, p. 176)

Ela via nessas duas citações o embrião do que se chamaria o “Grande Ditador”, aquele que se vê no direito de ditar aos outros seres humanos como eles deveriam viver ou o que deveriam fazer. Muitos críticos discutem sobre a forma como Woolf conecta o ditador ao marido que exige que a mulher o chame de “senhor”. É certo que as duas formas são exercícios de poder, mas nosso papel, conforme Barrett (1993), seria diferenciá-los ao invés de uniformizar essas duas formas de poder. Ainda neste capítulo encontra-se um dos pontos mais ambivalentes de Virginia Woolf, que é o eterno conflito entre o lugar “ideal” para as mulheres e a inserção no mundo masculino. É claro que esse conflito não está apenas em Virginia Woolf, mas em muitas outras escritoras e ainda é uma questão fundamental para o feminismo. Ao mesmo tempo em que ela exige a inserção feminina no mundo das profissões, ela espera que as mulheres permaneçam intactas pelas estruturas corruptas de poder. Ao propor esse distanciamento, ela sugere que elas formem uma sociedade de *outsiders*, e isso implica numa abdicação da agência política, em nome do perigo da contaminação. Barrett (1993) considera tal condição como uma das características da contradição de Woolf e, também, parte de seu idealismo, romantismo e um pouco da falta de racionalismo. Ao mesmo tempo, Barrett considera essa tentativa de Woolf como perspicaz, corajosa e verdadeira na tentativa de se criar uma sociedade feminina de *outsiders* que poderiam celebrar o próprio poder de intervir no curso da história:

Take this guinea then and use it, not to burn the house down, but to make its windows blaze. And let the daughters of uneducated women dance round the new house, the poor house, the house that stands in a narrow street where omnibuses pass and the street hawkers cry their wares, and let them sing, “We have done with war! We have done with tyranny!” And their mothers will

*laugh from their graves, "It was for this that we suffered obloquy and contempt! Light up the windows of the new house, daughters! Let them blaze!"*⁵⁷ (Woolf, 1993, p. 208)

Enquanto muitos críticos têm apontado que *A room of one's own* celebra o papel materno na famosa frase "*We think back through our mothers*", *Three guineas* aborda mais a questão da tirania paterna, em todo caso, nessa citação ouvimos um eco desse primeiro ensaio sobre o papel da cumplicidade feminina nessa sociedade de *outsiders*.

4.3 "*The third guinea*"

Woolf apreendia a figura do ditador como um animal horrendo, que levantava sua cabeça e espalhava o seu veneno. Estava presente na própria sociedade britânica e que se deveria fazer algo para destruí-lo, não só em seu país, como em todo mundo. Não havia dúvida que a última moeda deveria ser ofertada para essa associação, cujo objetivo era prevenir a guerra, por meio da proteção dos direitos do indivíduo, opondo-se à ditadura, assegurando os ideais democráticos de oportunidades iguais a todos, uma vez que homens e mulheres estavam lutando pela mesma causa, contra o mesmo inimigo e pelas mesmas razões. Eles estavam lutando contra a tirania do estado fascista e patriarcal:

*He is interfering now with your liberty; he is dictating how you shall live; he is making distinctions not merely between the sexes, but between the races. You are feeling in your own person what your mothers felt when they were shut out, when they were shut up, because they were women. Now you are being shut out, you are being shut up, because you are Jews, because you are democrats, because of race, because of religion.*⁵⁸ (Woolf, 1993, p. 228)

Woolf, nessa citação, parte do feminismo e amplia a discussão para a questão antifascista, como uma chamada para uma luta em comum. Jane Marcus (1988) vê os argumentos de Woolf como um comentário sobre a história da Inglaterra, em que feministas, socialistas, pacifistas, rebeldes

irlandeses, judeus e antifascistas estavam todos lutando batalhas separadas. Marcus entende *Three guineas* como uma tentativa de articular uma batalha unificada e como uma forma de conectá-las. Barrett afirma que enquanto seus irmãos são os “filhos” da Inglaterra, às mulheres resta o papel de “afilhadas”; para Woolf as mulheres perdem sua cidadania com o casamento e com ele o direito à terra, à propriedade e à riqueza. Por isso ela entende que a mulher tem pouco a agradecer pelo país e que seria contraditório para a mulher entrar em uma guerra para proteger um país que ela tem tão pouco investimento:

*Therefore if you insist upon fighting to protect me or “our” country, let it be understood, soberly and rationally between us, that you are fighting to gratify a sex instinct which I cannot share; to procure benefits which I have not shared and probably will not share; but to gratify my instincts, or to protect either myself or my country. For, the outsider will say, ‘in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.’*⁵⁹ (Woolf, 1993, p. 234)

Woolf termina seu argumento com a frase mais citada de *Three guineas*: “in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world” (1993, p. 234). Nessa frase, Woolf propõe o começo de uma revisão histórica e cultural, opondo-se ao discurso nacionalista e à tirânia da sociedade patriarcal e sugerindo uma visão de mundo que nos liberta do desejo de posse e de dominação sobre o outro, além de oferecer uma política feminista pacifista bastante revolucionária. Por fim, Woolf dedica a última moeda em nome dos direitos de todos os homens e de todas as mulheres, em respeito a todas as pessoas de grandes princípios como justiça, igualdade e liberdade.

4.4 *Three guineas* e a crítica

A crítica literária feminista será utilizada aqui para demonstrar como o texto *Three guineas* de Virginia Woolf tem sido revisto, relido e

reconfigurado nas últimas décadas. Tal crítica nos permite refletir sobre novas formas de se pensar a linguagem e o gênero, ou talvez o próprio gênero da linguagem e, também, nos leva a questionar a lógica dominante da sociedade patriarcal, observando como a mulher tem sido aprisionada no texto masculino e qual seu lugar fora dele. A crítica literária feminista tem insistido na ideia da revisão, isto é, rever o passado com outros olhos, reescrever a história literária para preencher as lacunas, os espaços de silêncio, a ausência feminina das diversas antologias. Para muitas escritoras, tal projeto representa mais do que uma página reescrita, seria mais um ato de sobrevivência e permanência na história literária.

Adrienne Rich (1972) em seu texto “*When we dead awaken: writing as re-vision*” aborda exatamente essa questão da (re)visão como processo de autoconsciência e diz que a crítica feminista nos oferece uma pista sobre como vivemos, como as mulheres foram conduzidas a refletir sobre a própria imagem nos textos literários e como a linguagem por muito tempo as aprisionou, mas também as liberou a partir do momento que se tornaram conscientes do conceito de identidade sexual. No entanto, para as escritoras há ainda um desafio e uma promessa de uma nova geografia psíquica a ser explorada. Mas há também uma difícil e perigosa trilha para encontrar a linguagem e as imagens para essa consciência que está sendo despertada. Na mesma direção, Krista Ratcliffe (1993), em seu artigo “A rhetoric of textual feminism. (Re)reading the emotional in Virginia Woolf’s *Three guineas*”, considera que a retórica textual do feminismo implica em uma análise contextualizada das estratégias textuais no processo crítico de leitura e escrita, ou releitura e reescrita, que envolve uma crítica do texto a partir dos termos sexuais e de gênero. Tal retórica propõe uma reconstrução do sentido, levando em consideração diferentes espaços, agentes e contextos culturais. Além de localizar o sentido naquele determinado contexto, uma retórica feminista localiza o significado em

diversas possibilidades de intersecções de texto, contexto, escritor e leitor. Sobretudo, nos lembra Ratcliffe (1993), o feminismo não pode ser visto como uma teoria estática, totalizadora, mas sim como um processo em que feministas são sujeitos em processo constante de transformação e construção, em um processo de leitura e escrita, releitura e reescrita. Ambas, Rich (1972) e Ratcliffe (1993) compreendem o feminismo como um processo em transformação e em construção, ambas chamam a atenção para uma autoconsciência seja em relação à linguagem ou à imagem feminina veiculada nos textos e na mídia em geral. Embora muitos proclamam o fim do feminismo, há ainda muito a ser realizado nesse processo de conscientização, ação e transformação das relações sociais e do papel da mulher na sociedade. Enquanto existir o gênero mulher na face da Terra, haverá feminismo, pois a luta pelos direitos e por uma voz na literatura e na sociedade será necessária em busca de novas políticas e de novas formas do fazer literário em qualquer parte do globo.

É muito conveniente da nossa parte analisar o texto de Woolf sob esse ponto de vista, pois muitos de seus argumentos nos parecem óbvios e extremamente relevantes. Contudo, *Three guineas* foi mal compreendido por sua própria geração, além de haver uma cegueira que é própria de cada época. Assim como é difícil para nós nos enxergarmos dentro da nebulosa que é o pós-modernismo, o feminismo de Woolf estava carregado por uma visão bastante preconceituosa e por outras questões políticas e sociais bastante complexas que não podiam ser desvendadas facilmente. Woolf estava certa quando dizia que a própria palavra “feminismo” estava desgastada e que precisaria ser ressignificada. Os contemporâneos de Woolf não conseguiam ou não queriam ver o modo como ela responde aos exemplos mais visíveis dos danos da sociedade patriarcal e à tradição feminista de seu tempo. Eles acreditavam que a batalha por igualdade encerrava-se com o direito feminino ao voto, além disso, percebiam que as

mulheres estavam visivelmente ingressando no mundo das profissões. Ademais, eles não conseguiam compreender as conexões entre pacifismo e feminismo. Além disso, devemos lembrar que Woolf estava propondo uma nova forma, tanto em relação ao romance, quanto ao ensaio. Se T. S. Eliot, um escritor renomado e consagrado, encontra resistência por parte dos leitores em adentrar um texto poético repleto de notas, para Woolf essa resistência era multiplicada. As cinquenta páginas de notas no final do livro refletem o processo de escrita e elaboração do ensaio, pois além de embasar seus argumentos, oferecem ao leitor um vasto panorama sobre o contexto histórico da época. Contudo, elas acabam por dificultar a leitura e aumentam a resistência do leitor. Há vários estudos que contemplam as notas de *Three guineas*, dentre eles *Virginia Woolf's reading books* de Brenda Silver (1983), em que ela analisa o método utilizado por Woolf para coletar dados para seus argumentos e ilustra a elaboração e o processo de escrita.

É importante ressaltar o contexto político em que *Three guineas* foi escrito, o que nos remete ao pensamento de Woolf de que os livros são uma continuidade de outros livros. Nesse sentido, *Three guineas* é fruto de dois livros fundamentais considerados textos fundadores do feminismo na Inglaterra: o primeiro, *A vindication of the rights of woman* de Mary Wollstonecraft, escrito em 1792, e o segundo, *Subjection of women* de John Stuart Mill, publicado em 1869. Ambos discutem a questão da educação disponível para a mulher naquele momento e a questão da subordinação feminina. Ambos preconizavam a independência intelectual e financeira da mulher, o que ocorreria por meio de uma educação adequada. O texto de Mary Wollstonecraft é fruto da Revolução Francesa, cujos ideais estavam sendo disseminados na Inglaterra, e dentro desse cenário de lutas e conquistas, a autora acreditava que a mulher também deveria emancipar-se, deixando de ser coadjuvante da conquista

masculina. Wollstonecraft é uma das primeiras pensadoras a questionar o “Eu” presente no projeto do Iluminismo e a perceber a exclusão feminina da perspectiva liberal humanista. Wollstonecraft considerava que somente por meio de uma educação adequada a mulher poderia se desenvolver intelectualmente, melhorando sua condição.

Naomi Black (2004) também procura contextualizar *Three Guineas* dentro do feminismo da sua época. Em seu livro *Virginia Woolf as a feminist*, Black afirma que *Three guineas* é um trabalho essencialmente feminista, cujas atitudes antibélicas não podem ser desvinculadas do ataque de Woolf à dominação e aos privilégios masculinos. A autora procura enfatizar a associação de Woolf com relação à guerra e à estrutura patriarcal de dominação, agressão, hierarquia e de *status* cultural que os adorna e santifica. Desse modo, militarismo e guerra são necessariamente os resultados da sociedade patriarcal. Black (2004) procura demonstrar como *Three guineas* foi completamente mal compreendido pelos contemporâneos de Woolf, e assim, ela busca ilustrar a consistência e coerência dos argumentos particulares de Virginia Woolf e como ainda hoje eles são extremamente válidos, desde que democratização, educação, atividades profissionais públicas ainda representem um programa de transformações políticas, levando em consideração nosso contexto global. Na verdade, *Three guineas* tem sido amplamente criticado mais pelo seu tom do que pelos seus argumentos. Embora o tom seja extremamente controlado pela autora e seus argumentos cuidadosamente pensados, bem elaborados e referenciados nas notas finais, percebe-se que a crítica, principalmente a masculina, associa o tom do ensaio ao tom do movimento feminista da época, por isso negam a autoridade narrativa e a própria autora, sem de fato ouvir os argumentos impressos nele. Por isso, se faz necessária a releitura da crítica feminista que analisa o discurso

Woolfiano, procurando levar em conta o contexto cultural e os agentes envolvidos no discurso dominante da época.

Barbara Hill Rigney (1978, p. 43), em *Madness and sexual politics in the feminist novel*, nos lembra que E. M. Forster criticou *Three guineas* “[...] as an expression of angry, cantankerous” e que o feminismo de Woolf estava fora de moda; contudo, ele avaliou sua atitude em relação à sociedade de forma precisa. Para Forster, Woolf estava certa quando dizia que a sociedade era patriarcal e que as principais atividades masculinas eram o militarismo, a reprodução de dinheiro, as ordens e nenhuma dessas ocupações era admirável. Rigney (1978) enfatiza que em *Three guineas* o mundo público reflete o mundo privado e que o sistema que aprova a tirania de mulheres em casa também aprovaria a tirania da humanidade no geral, bem como havia percebido Herbert Marder (1988) em “*Virginia Woolf’s conversion: Three guineas, Pointz Hall and Between the acts*”, quando ele diz que é fatal ignorar o fato de que as esferas públicas e privadas deveriam estar conectadas, assim como homens e mulheres deveriam estar conectados, lembrando do projeto de androginia, em que Woolf afirmava que escritor devia ter sua mente fertilizada pela criatividade feminina, pois sem as imposições patriarcais e sem as restrições econômicas e sociais a mulher poderia oferecer sua contribuição artística, social e cultural, da qual a própria sociedade patriarcal necessita. À medida que diminui essa diferença entre os sexos, a arte mostrará sinais de maior liberdade e, conseqüentemente, permitindo maior criatividade à mulher, pois, assim que a emancipação feminina for completa, uma sexualidade e uma imaginação mais adequadas e marcadas pela androginia deverá surgir.

Retoma-se aqui a posição de Krista Ratcliffe (1993), em seu artigo mencionado anteriormente, no qual ela se refere à importância de reler *Three guineas* evitando os estereótipos que têm sido atribuídos a ele,

lembrando que o livro tem sido criticado por ser permeado pelos sentimentos emocionais, entre eles a ira. A esse respeito, Adrienne Rich (1972), no mesmo texto citado anteriormente, fala da sua impressão ao ter lido *A room of one's own*, que cabe muito bem a *Three guineas*:

*And I recognized that tone. I had heard it often enough, in myself and in other women. It is the tone of a woman almost in touch with her anger, who is determined not to appear angry, who is willing herself to be calm, detached, and even charming in a roomful of men where things have been said, which are attacks on her very integrity. Virginia Woolf is addressing an audience of women, but she is acutely conscious- as she always was - of being over-heard by men: by Morgan and Lytton and Maynard Keynes and for that matter by her father, Leslie Stephen. She drew the language out into an exacerbated thread in her determination to have her own sensibility yet protect it from those masculine presences. Only at rare moments in that essay do you hear the passion in her voice; she was trying to sound as cool as Jane Austen, as Olympian as Shakespeare, because that is the way the men of the culture thought a writer should sound.*⁶⁰ (Rich, 1972, p. 4)

Rich (1972) comenta que os homens, ao contrário das mulheres, nunca escrevem pensando na crítica feminina ou feminista, quando ele escolhe seus materiais, seus temas ou linguagem. As mulheres, em oposição, sempre escrevem pensando na crítica masculina, mesmo quando se dirigem a um público estritamente feminino, como no caso de Woolf. Ainda sobre o mesmo assunto, Alex Zwerdling (1983), em seu texto “*Anger and conciliation in Woolf's feminism*”, comenta exatamente sobre a forma como Woolf procura conciliar a expressão da indignação ou ira com relação à submissão feminina e o seu público masculino que ela jamais poderia ignorar. Zwerdling nota, assim como Rich e outras feministas, que Woolf assume duas estratégias como forma de expressão, uma que é direta, passional e áspera e a outra que é irônica, distanciada e extremamente controlada. Zwerdling (1983), com seu olhar refinado ao texto de Woolf, percebe que ela cria seu leitor masculino desde o início quando decide responder sua carta. Seu suposto “leitor” seria o homem

liberal que mantém certa simpatia para com o movimento feminista, esse seria seu principal público-alvo.

Woolf afirma em “*Professions for women*” que os homens também deveriam emancipar-se, isto é, deveriam libertar-se do peso e da tirania da sociedade patriarcal. O leitor ideal construído pela escritora é também ideal para o feminismo, pois ele compreende as necessidades do movimento e pode contribuir para que as mudanças ocorram sem se sentir ameaçado, pois sabe que seu próprio papel será alterado. Levando em conta essas mudanças dos papéis tradicionais que ocorriam no próprio grupo Bloomsbury, Woolf estava consciente a respeito de seu tom irônico e do controle sobre seu público masculino. Ela deveria ser direta, mas também deveria manter seu leitor interessado em seu texto, pois ela sabia que não podia irritá-lo demais com a sua ironia, a ponto que ele desistisse da leitura. Com relação a essa autoconsciência, Zwerdling (1983, p. 13) afirma que:

*Woolf never stops being sensitive to masculine criticism of her feminist writings. At the same time, however, she becomes increasingly dismissive about men's disapproval and steadily more willing to meet it. In writing Three guineas, she faces the fact that she will need real courage to attack the entrenched positions that are the book's targets. When the men in her circle discuss the futility of pacifism, the inevitability of war, she becomes firmly convinced of the need to examine their attitudes from her own detached point of view. What had begun as a helpless fear of male authority had gradually turned into a sceptical and highly critical perspective on it. But of course she could not afford to ignore masculine culture, the realities of power being what they were.*⁶¹

Woolf sabia que não podia ignorar seu público masculino, por isso ela partia da própria linguagem masculina, assumindo seus métodos de persuasão e um discurso acadêmico, em que seus argumentos estão embasados com citações e notas de rodapé. Woolf em muitos de seus ensaios, incluindo *A room of one's own*, questiona como a escritora deve

lidar com os padrões: a mulher deve experimentar as formas aceitas, mas deve evitar o excesso e criar outras formas mais adequadas. Primeiro, as mulheres devem localizar-se dentro da linguagem patriarcal, que constitui o âmbito simbólico da cultura “falocêntrica”, mas ao mesmo tempo ela deve construir uma posição de sujeito, abrindo seu próprio espaço cultural. Novas formas devem emergir das formas tradicionais, uma vez que é impossível escapar da cultura “falocêntrica”, e é necessário subvertê-la a partir de dentro.

É importante evidenciar que o texto de Woolf de forma alguma reflete ou enfatiza a lógica dominante ou o discurso dominante da nossa cultura “falocêntrica”; por outro lado, ela situa-se dentro dele para implodir essa lógica, subvertê-la no sentido de nos fazer questionar quão ilógica e *nonsense* ela nos parece. Principalmente, ao lembrarmos a fotografia que Woolf descreve com as casas arruinadas e os corpos dilacerados, ela nos remete ao quadro *Guernica* de Picasso e nos leva a pensar o quão irracional o ser humano pode ser.

Teresa Winterhalter (2003), em “*What else can I do but write? Discursive, disruption and the ethics of style in Virginia Woolf’s Three guineas*”, apresenta ao leitor uma posição bastante interessante em relação ao estilo de Woolf. Apesar de *Three guineas* ter sido um texto bastante criticado pela sua retórica, a autora procura partir dela para rever o texto de Woolf. Muitos críticos têm sugerido que as manipulações retóricas de Virginia Woolf têm como objetivo produzir um efeito político bem particular: controlar o tom energético do texto; abrandar o radicalismo de sua crítica; demonstrar as semelhanças entre a discriminação contra as mulheres e o sacrifício religioso; produzir sarcasmo e desdém como meio de imitar e desafiar o discurso masculino. Contudo, Teresa Winterhalter (2003) considera que *Three guineas* revela várias camadas interligadas de diferentes vozes, uma mudança de identidades narrativas e uma

argumentação muitas vezes intrincada que complica tais conceitualizações univalentes da estratégia retórica de Virginia Woolf. Para ela, a autoridade narrativa é muito fragmentada, o que representa o modo de narrativa perceptivo que ela deve incorporar para construir seu argumento de como prevenir a guerra. Teresa Winterhalter (2003) acredita que quando Woolf rompe as frases e as sequências das convenções, ela está de fato dissimulando a frase feminina a que a autora se refere em *A room of one's own*. Na mesma direção, Pamela L. Caughie (1991) argumenta que as frases quebradas de Woolf revolucionam a força retórica ao ponto que Woolf apresenta um desafio à ordem tirânica. Nesse período, o fascismo ameaçava aos homens, assim como por muito tempo a sociedade patriarcal havia ameaçado as mulheres. Winterhalter (2003) conclui que o estilo de Woolf oferece-nos um desafio: buscar uma nova relação entre narrativa e política. Ela também sugere que as inovações artísticas de Woolf redirecionam nossa compreensão das relações entre as superfícies narrativas e as bases políticas, mas também denotam os pressupostos linguísticos da sua ética feminista. As rupturas com as convenções literárias demonstram como uma estética que emerge do processo que enfatiza a escrita, nos possibilita escapar da armadilha de ver o referencial como o uso primário da linguagem e a representação como função primária da narrativa. A autora observa que a ruptura com as convenções, aliada a uma técnica de manipulação retórica, na qual muda a sua súplica para um mundo pacifista, vai além de uma mera plataforma social. Nesse caso, o discurso Woolfiano alcança uma prosa que beira a performance e enfatiza a ética de descentralizar o poder da autoridade. Desse modo, seu estilo não é apenas uma característica de expressão, mas o próprio motivo da escrita.

O argumento principal de Woolf seria como estabelecer a ponte entre o mundo privado e o mundo da vida pública. Em seu texto, a escritora

aproxima as esferas do fascismo e da sociedade patriarcal, denunciando as tiranias aparentes na educação, na religião e no governo. Ela previne o leitor dos perigos de tais ditadores como Hitler e Mussolini, que estavam presentes no próprio coração da Inglaterra, levantando suas cabeças e espalhando seu veneno. Woolf em seu texto percebe que o capitalismo, o imperialismo britânico e as instituições privadas e públicas da sociedade patriarcal, bem como as identificações de algumas mulheres com os valores patriarcais, estariam todos implicados a partir do momento que estavam sendo construídos sobre os mesmos desejos de dominação sobre o outro. Ao subverter a tradição, Woolf propõe um ato significativo de uma rebelião engajada contra as práticas linguísticas que estão aliadas às formas de totalitarismo. Winterhalter (2003) demonstra como Woolf manipula a voz autorial para explorar a relação entre a autoridade narrativa e política. Para evitar a convenção literária, ela assume três vozes narrativas: uma voz deliberadamente polêmica; outra que imita o discurso masculino e uma terceira voz que fala em nome da decência humana.

A partir da análise de Teresa Winterhalter (2003), podemos perceber que alguns pontos são fundamentais tanto nos ensaios de Woolf, quanto nos romances. Frequentemente a escritora fará uso dos múltiplos pontos de vista, e como consequência, teremos uma multiplicidade de vozes que apontam para a pluralidade, para a heterogeneidade e para a incorporação de vários discursos em detrimento da exclusão. Tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *To the lighthouse*, sempre ouviremos vários críticos abordarem a questão das várias vozes que ecoam ao longo do romance. Mais importante que as várias vozes presentes na narrativa, são as vozes que foram silenciadas durante a história e que Woolf traz à tona em seus textos políticos. A crítica feminista tem relido *Three guineas* sob diferentes perspectivas, ressaltando as estratégias feministas do texto; observando a

relação com o movimento feminista da época; estabelecendo as relações entre as notas finais e o contexto político e social em que foi escrito; analisando as diferentes vozes presentes no texto; examinando a questão da autoridade e controle do tom do ensaio, etc. Com isso, nota-se que o texto muda à medida que o leitor muda. E o leitor, assim como a crítica feminista, não são instâncias rígidas, isoladas e estanques, mas estão em contante processo de construção e em consonância com as demandas e exigências de um mundo, também, em constante processo de transformação.

Por um lado, o texto de Woolf tem sido recuperado pela crítica feminista, e tal crítica leva em conta o contexto histórico e cultural em que foi produzido, o espaço e os agentes neles envolvidos. Isto é, o texto foi escrito em um momento delicado que prevê os horrores de uma Segunda Guerra Mundial. A visão de Woolf não se limita a seu próprio país, mas ela aborda a situação política internacional. A princípio ela fala a partir de sua posição enquanto mulher e intelectual que poderia influenciar a opinião pública em geral; ao final de seu texto ela fala em nome de todos os indivíduos. Por outro lado, há muitos ainda que não conseguem compreender a relevância de seus argumentos, não os entendem ou não querem entender. O fato é que as hierarquias ainda prevalecem, vivemos num mundo cercado pela ameaça de uma terceira guerra ou várias guerras localizadas, diárias, marcadas pela pobreza, pela intolerância, pelo machismo, pelo racismo e, ainda, pela opressão das minorias religiosas ou de orientação sexual.

Ao evitar a soberania autorial, o texto de Woolf não oferece respostas, mas levanta uma série de questionamentos, leva o leitor a refletir sobre seu próprio processo histórico, sendo ele fruto de um processo político e social, e nos força a pensar que nossas posições determinam uma série de reações. Apesar das contradições e das idiossincrasias do discurso

Woolfiano, seu pacifismo continua hoje como uma estratégia política de extrema eficácia. *Three guineas* pode ser compreendido hoje como um modelo de mobilização feminina (mas também masculina), com o intuito de desestruturar as hierarquias que governam e deformam nossas próprias vidas. Enquanto experiência discursiva e política, *Three guineas* pode ser entendido como um modelo inspirador para as *Mães da Praça de Maio*, por exemplo, pois essas usam o discurso que as oprimiam por muito tempo como base para sua própria ação política. É claro que os discursos dominantes da sociedade patriarcal, sejam eles políticos, críticos ou psicológicos, são construídos como sendo verdade absoluta e condenam, sobretudo, a ira do discurso feminista, como se ele fosse contraditório à tal verdade, fazendo-o parecer irracional, ilógico e inconsequente. Por isso, *Three guineas* deve continuar a ser lido com toda sua ira, força e seu tom passional. Nosso papel enquanto leitores é dotá-lo do seu poder autorial como forma de expressão no debate político das esferas públicas e privadas. Contudo, não podemos comprovar que as três moedas de Virginia Woolf foram de fato bem utilizadas. Hoje, com um pouco mais de educação e inserção no mercado de trabalho, ainda não podemos evitar o militarismo nas instituições públicas e privadas, já que este se tornou uma empresa extremamente lucrativa que destrói e constrói nações rapidamente em nome de uma democracia que ainda soa tão irracional, quanto a irracionalidade ilustrada por Picasso em *Guernica*, ao retratar a guerra civil espanhola, a que se refere Woolf em seu ensaio. Portanto, devemos ler e reler *Three guineas* para que a voz de Woolf ecoe em nossos ouvidos. É verdade, no entanto, que há homens e mulheres pacíficos e há homens e mulheres a favor da indústria bélica, por isso, a terceira moeda de Woolf deve ser valorizada em nome da paz, da justiça e da igualdade de todos os indivíduos.

Notas

5. “Então, novamente, apesar dos homens serem os melhores juizes dos homens e as mulheres das mulheres, há um lado de cada sexo que é conhecido ao outro e isso não se refere apenas à relação amorosa. E, finalmente, há que se considerar a difícil questão da diferença entre os pontos de vista masculino e feminino, o que constitui a importância de qualquer assunto. A partir disso, surgem não apenas as diferenças características de enredo, incidente, mas, também, infinitas diferenças na seleção, no método e no estilo” (Woolf, 1979, p. 71, tradução nossa).

6. “Mas, dirão vocês, nós lhe pedimos que falasse sobre as mulheres e a ficção – o que tem isso a ver com um teto todo seu? Vou tentar explicar. Quando vocês me pediram que falasse sobre as mulheres e a ficção, sentei-me à margem de um rio e comecei a pensar sobre o sentido dessas palavras. Poderiam significar alguns comentários sobre Fanny Burney; alguns mais sobre Jane Austen; um tributo às irmãs Brontë e um esboço do prespitério de Haworth Parsonage sob a neve; alguns ditos espirituosos, se possível, sobre a Srta. Mitford; uma alusão respeitosa à George Eliot; uma referência à sra. Gaskell – e estaríamos conversados. Mas, numa segunda reflexão, as palavras não pareceram tão simples” (Woolf, 2004a, p. 7).

7. “Mentiras fluirão de meus lábios, mas talvez possa haver alguma verdade no meio delas; cabe a vocês buscarem essa verdade e decidirem se vale a pena conservar alguma porção dela. Caso contrário, naturalmente jogarão tudo na cesta de lixo e esquecerão o assunto” (Woolf, 2004a, p. 9).

8. “Assim, ali estava eu (chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou pelo nome que lhes aprouver – isso não tem a menor importância), sentada à margem de um rio há uma ou duas semanas, gozando a amena temperatura de outubro e perdida em cogitações. Aquele jugo de que falei – as mulheres e a ficção, a necessidade de se chegar a alguma conclusão sobre um tema que suscita toda sorte de preconceitos e paixões – vergava-me a cabeça até o solo” (Woolf, 2004a, p. 9).

9. “Pois fazer doações para uma faculdade exigiria a completa eliminação de famílias. Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso. Examinaremos os fatos, dissemos. Primeiro, são os nove meses antes de o bebê nascer. Então o bebê nasce. Há então três ou quatro meses gastos na amamentação do bebê. Depois que o bebê é amamentado, há sem dúvida uns cinco anos gastos em brincadeiras com o bebê” (Woolf, 2004a, p. 27).

10. “Fiquei pensando por que foi que a Sra. Seton não teve dinheiro algum para nos deixar; e que efeito exerce a pobreza sobre a mente; e que efeito exerce a riqueza na mente; e pensei nos curiosos cavalheiros de idade que vira essa manhã com tufo de pele nos ombros; e lembrei-me de como, se alguém assobiasse, um deles corria; e pensei no órgão ressoando na capela e nas portas fechadas da biblioteca; e pensei em como é desagradável ser trancada do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ser trancada do lado de dentro” (Woolf, 2004a, p. 29).

11. “Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? – mil perguntas insinuavam-se a um só tempo. Mas era preciso obter respostas, não perguntas;
[...]

Têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?” (Woolf, 2004a, p. 31).

12. “Em todos esses séculos, as mulheres, têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a

Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e permutando lascas de sílex por peles de carneiro ou qualquer outro ornamento singelo que agradasse a nosso gosto não sofisticado [...] Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se” (Woolf, 2004a, p. 42).

13. “É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? [...] A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na e o homem pode morrer, como o viciado em drogas privado de sua cocaína. Sob o feitiço dessa ilusão, pensei, olhando para fora da janela, metade das pessoas na calçada segue para o trabalho” (Woolf, 2004a, p. 43).

14. “Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção, na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido” (Woolf, 2004a, p. 50).

15. “Judith Shakespeare é certamente a figura universal da artista oprimida, mas ela também estava dentro do contexto de sua época, ‘Radclyffe Hall’. A ‘conversa informal entre garotas’ era uma antipalestra na forma, mas também servia como um discurso de conspiração feminista, ambos, pode-se pensar, conectam as lésbicas não feministas (como o círculo de Vita Sackville-West e Radclyffe Hall) com a causa política das mulheres e conecta todas as mulheres com a lutas das lésbicas” (Marcus, 1987a, p. 166, tradução nossa).

16. “Woolf confere ao conto um tom mais melodramático, primeiro por permiti-la revoltar-se contra a domesticidade e, então, por definir o destino violento que a cultura patriarcal teria infligido a ela exatamente pelo crime de Mary Hamilton de ter gerado uma criança ilegítima. E ainda mais sugestivo, apesar de Woolf identificar o gênio reprimido de Judith Shakespeare com os poderes suprimidos das antigas bruxas e das mulheres sábias, ela também (re)inventa as estudantes de Fernham como um outro tipo de sociedade assistencial, cujo trabalho ressuscitaria Judith Shakespeare” (Gilbert; Gubar, 1988, p. 93, tradução nossa).

17. “As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada. Jane Austen deveria ter depositado uma coroa de flores na sepultura de Fanny Burney, e George Eliot deveria ter rendido homenagem à sombra resoluta de Elisa Carter” (Woolf, 2004a, p. 74).

18. “Deveriam ter-lhe ensinando a olhar as estrelas e a raciocinar cientificamente. Seu juízo perdeu-se na solidão e na liberdade. Ninguém a deteve. Ninguém lhe deu ensinamentos. Os professores a bajularam. [...] Ela recolhe-se em Welbeck, sozinha” (Woolf, 2004a, p. 70).

19. “A mulher que escreve pensa retrospectivamente sobre suas mães” (Woolf, 2004a, p. 107).

20. “Refletir por meio de nossas mães, um ato necessário para todas as escritoras, além de fornecer proteção maternal para o próprio ataque ao patriarcado, simultaneamente, promoveria a consciência feminina. Pois, encontrar nossas mães literárias não é uma tarefa fácil (Woolf estava

particularmente intrigada pelo abismo entre Sappho e Jane Austen). Ela esperava que as artistas tornassem feministas por meio de suas experiências e que a causa tornasse comum entre o grupo de oprimidas” (Marcus, 1981, p. 7, tradução nossa).

21. “Como resistir e mudar a tradição dominante na literatura e na sociedade, sem estabelecer uma nova tradição (alternativa e oposicional), a qual poderia se tornar tão restritiva, repressiva e autoritária. A resposta para Woolf e para as críticas feministas está não em reconciliar, equilibrar ou escolher entre duas posições, mas em atuar, continuamente, certos modos de procedimento; não em brigar por uma única posição, mas em testar as implicações de muitas” (Caughie, 1991, p. XI).

22. “Woolf diz em *A room of one's own* que a escritora reflete por meio de suas mães. Mas uma escritora reflete, inevitavelmente, por meio de seus pais também; somente os escritores podem esquecer ou calar um deles. A cultura dominante desconsidera o silenciado, exceto ao criticar a parte feminina nela mesma. Assim, precisamos de maior influência, não apenas para explicar a escrita de autoria feminina, mas também para entender como a escrita masculina resiste o reconhecimento de suas precursoras” (Showalter, 2007, p. 542, tradução nossa).

23. “Virginia Woolf, em *A room of one's own*, escreveu que para escrever ficção, a mulher deve ter duas coisas: um teto todo seu (com fechadura e chave) e dinheiro suficiente para se manter. O que dizer da Phillis Wheatley, uma escrava, que não possuía nem a si mesma?

[...]

Virginia Woolf vai além, escrevendo, não sobre a nossa Phillis, é claro, que qualquer mulher que possuísse o dom no século XVI [inserimos “século XVIII”, inserimos “negra”, inserimos “nascida ou feita escrava”] teria certamente ficado louca” (Walker, 1983, p. 235, tradução nossa).

24. “Assim, no final do século XVIII uma grande mudança ocorreu; se eu estivesse reescrevendo a história, deveria descrever mais completamente e pensar que isso foi muito mais importante do que as Cruzadas e as guerras das Rosas. A mulher da classe média começou a escrever. Pois, se *Pride and prejudice*, *Middlemarch*, *Villette* e *Wuthering heights* importam, importa muito mais que eu possa provar em uma hora de discurso, que as mulheres em geral e não apenas a aristocrata trancada em sua casa de campo e entre seus papéis e elogios, começaram a escrever” (Woolf, 1979, p. 91, tradução nossa).

25. “Agora ele estava levando de um lado para o outro da rua, diagonalmente, uma jovem de botas de couro de boa qualidade, e depois um rapaz de sobretudo marrom; estava trazendo, também, um táxi; e reuniu todos os três num ponto bem abaixo de minha janela, onde o táxi parou; e a moça e o rapaz pararam; e eles entraram no táxi; e depois o táxi afastou-se deslizando, como que arrastado pela correnteza para algum outro lugar” (Woolf, 2004a, p. 106).

26. “O estado normal e confortável é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente. Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez tenha querido referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. E quando ocorre essa fusão que a mente é integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina, pensei. Mas conviria testar o que se quer dizer com masculino-feminamente e, ao contrário, com feminino-masculinamente, fazendo uma pausa e examinando um ou dois livros” (Woolf, 2004a, p. 108).

27. “Assim, quando se leva à mente uma frase do sr. B, ela cai dura no chão... morta; mas quando se leva à mente uma frase de Coleridge, ela explode e dá à luz todo tipo de outras idéias,

e essa é a única espécie de estilo de que se pode dizer que tenha o segredo da vida perpétua” (Woolf, 2004a, p. 111).

28. “É preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino [...] Alguma colaboração tem de ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. A totalidade da mente deve estar escancarada, se quisermos ter o sentimento de que o escritor está comunicando sua experiência com perfeita integridade. É preciso haver liberdade e é preciso haver paz” (Woolf, 2004a, p. 114).

29. “Ela [Judith Shakespeare] morreu jovem – ai de nós! Não escreveu uma só palavra. Ela está enterrada onde os ônibus param agora, em frente a Elephant and Castle. Pois bem, minha crença é que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e que foi enterrada numa encruzilhada, ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir. Mas ela vive; pois os grandes poetas nunca morrem, são presenças contínuas, precisam apenas da oportunidade de andarem entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, segundo penso, começa agora a ficar a seu alcance conferir-lhe” (Woolf, 2004a, p. 123).

30. “*To the lighthouse*, *Orlando* e *A room of one's own* estão de diferentes maneiras relacionados aos papéis sexuais e sugerem um fim às categorias rígidas do que é o masculino e feminino, um ideal que poderíamos – muito cautelosamente – chamar de androginia” (Rose, 1978, p. 176, tradução nossa).

31. “Como pura fantasia, a androginia liberta a mente de sua subserviência aos conceitos de corpo biológica e socialmente estabelecidos como ‘fatos da vida’. A inviolável e inata diferença entre os sexos, uma ordem do patriarcado considerada ‘natural’ e inevitável. Como pura comédia (no sentido de Meredith), a androginia promove a igualdade sexual ao conferir prestígio na mente feminina, enquanto desafia a hegemonia absoluta da mente ‘masculina’, ao estabelecer e manter valores humanos e convenções literárias” (DiBattista, 1980, p. 20, tradução nossa).

32. “Nos dois livros de Carpenter sobre o tão chamado ‘seres do terceiro sexo’, que ele denominava ‘Uranianos’ ou ‘Urnianos’ significando ‘crianças do céu’ – *Sexo intermediário* (1908) e *Tipos intermediários* (1914) – ele postula uma conexão entre o ‘terceiro sexo’ e o que Eliade chama de ‘Grande tempo’ (a) histórico do sagrado, no qual há uma ligação entre o bissexual do ‘temperamento homossexual’ e divino ou poderes psíquicos peculiares. A noção de ‘homem-feminino’ de Carpenter de artistas como Shelley, Shakespeare e Michelangelo, provavelmente influenciou Virginia Woolf (seja por meio de Forster ou mais diretamente), pois ela é exatamente análoga ao que ela define em *A room of one's own* e pode ter definido o pensamento de Radclyffe Hall (seja por meio de Ellis ou mais diretamente). Mesmo para pontuar aqui, a visão do travestismo sagrado que Carpenter oferecia em *Tipos intermediários* é comparada ao travestismo mágico ilustrado em *Orlando* e a definição de travestismos que Hall propõe em *The well of loneliness*” (Gilbert; Gubar, 1989a, p. 364, tradução nossa).

33. “Um gesto harmonizante, uma atuação simultânea do desejo e da repressão, pelos quais a separação está intimamente relacionada com uma visão utópica da consciência não fragmentada. A oposição entre a repressão feminina e masculina, a qual ‘interfere com a unidade da mente’ dá lugar a uma mente paradoxalmente concebida não como una, mas como heterogênea e aberta ao jogo da diferença” (Jacobus, 1986, p. 39).

34. “Sinto que se ela pudesse nos ver agora, enquanto lutamos por meio do barulho, da fumaça e da exaustão da nossa vida social, das nossas novas liberdades, ela nos desejaria tudo de bom e

acenaria, nos encorajando entusiadamente. Ainda não alcançamos o futuro que ela vislumbrava e o qual seu momento histórico a negou, mas ela ajudou a criá-lo. Ela nos imaginou e devemos a ela sobreviver” (Drabble, 1993, p. 51).

35. “*A room of one’s own* de Virginia Woolf e *Silences* de Tillie Olsen, dois dos mais populares livros de teoria literária feminista, contam como as mulheres foram privadas da oportunidade de escrever como elas desejavam ou simplesmente escrever. *The madwoman in the attic* de Sandra Gilbert e Susan Gubar, indiscutivelmente o livro mais influente da história literária feminista acadêmica, mostra que as mulheres que conseguiram escrever se sentiram culpadas por isso. E quanto à ‘insegurança’, contudo, por mais que tenhamos ter nossa inadequação sexual exposta, estamos menos inseguras com relação à nossa escrita?” (Gallop, 1992, p. 114, tradução nossa).

36. “Ela esteve em revolta durante toda sua vida – contra a tirania, contra as leis e contra a convenção. Uma amante reformadora da humanidade, tanto ódio, como amor, fermentavam dentro dela. O romper da revolução na França expressou algumas de suas teorias e convicções mais profundas e no calor daquele extraordinário momento, ela publicou dois de seus mais eloquentes e ousados livros – *The Reply to Burke* e *Vindications of the Rights of Woman* – que são tão verdadeiros, que hoje parecem não conter nada de novo neles – a originalidade deles tornou-se nosso lugar comum” (Woolf, 1979, p. 98, tradução nossa).

37. Oxbridge é um termo genérico utilizado por Woolf para referir-se às universidades de elite, como Oxford e Cambridge, que se caracterizam como instituições de alto nível de aprendizagem.

38. “E qual efeito tudo isso teria em seis dos romances que Jane Austen não escreveu? Ela não teria escrito sobre crime, paixão ou aventura. Ela não teria corrido pela insistência dos editores ou não teria caído no descuido ou na falsidade pelos elogios de amigos. Mas, ela teria sabido mais. O seu senso de segurança teria sido abalado. Sua comédia teria sofrido. Ela teria confiado menos (o que já é perceptível em *Persuasion*) para dialogar e para refletir mais antes de nos dar um conhecimento de seus personagens” (Woolf, 1984, p. 145, tradução nossa).

39. “Considerando que a mulher da classe média agora dispõe de algum tipo de lazer, de educação e de liberdade para investigar o mundo no qual ela vive, não será nessa geração ou na próxima que ela terá adequado a sua posição ou poderá dar-se conta de seu próprio poder. ‘Eu tenho os sentimentos de uma mulher’, diz Bathsheba em *Far from Madding Crowd*, ‘mas eu tenho apenas a linguagem dos homens’. Desse dilema surgem infinitas confusões e complicações” (Woolf, 1988, p. 193, tradução nossa).

40. “Examinem por um momento uma mente comum em um dia comum. A mente recebe inúmeras impressões – triviais, fantásticas, evanescentes ou inscritos com a dureza do aço. Elas vêm de todos os lados, uma chuva incessante de inúmeros átomos; e como eles caem, eles definem-se na vida da segunda ou terça-feira, [...] assim, se um escritor fosse um homem livre e não um escravo, se ele pudesse escrever aquilo que ele escolhesse, não o que ele deve, se ele pudesse basear seu trabalho sobre seus próprios sentimentos e não sobre a convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem interesse pelo amor ou catástrofe no estilo aceito, [...] Não estamos implorando simplesmente por coragem ou sinceridade; estamos sugerindo que a própria matéria da ficção é um pouco diferente daquela que as convenções nos fizeram acreditar” (Woolf, 1984, p. 160, tradução nossa).

41. “A mulher deve escrever sobre ela mesma: deve escrever sobre mulheres e deve fazer com que as mulheres escrevam a partir daquilo que as tem afastado tão violentamente como a partir de seus corpos pelas mesmas razões, pela mesma lei com o mesmo objetivo fatal. A mulher

deve-se colocar no texto como no mundo e na história – pelo seu próprio impulso” (Cixous, 1981, p. 245, tradução nossa).

42. “Todas as relações humanas mudaram – aquelas entre mestres e empregados, maridos e mulheres, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há ao mesmo tempo uma mudança na religião, na conduta, na política e na literatura. Vamos concordar que essas mudanças ocorreram por volta do ano 1910” (Woolf, 1988, p. 422, tradução nossa).

43. “A esse respeito o romance ou uma variedade de romance, os quais serão escritos em um tempo que virá e tomará os atributos da poesia. Além de oferecer as relações do homem com a natureza e com o destino; com sua imaginação e seus sonhos. Mas, também, oferecerá a crítica, o contraste, a questão, a intimidade e a complexidade da vida. Ele tomará a forma daquele estranho conglomerado de coisas incongruentes – a mente moderna. Portanto, ele irá manter em seu seio as preciosas prerrogativas da arte democrática da prosa; sua liberdade e sua destemível flexibilidade” (Woolf, 1988, p. 488, tradução nossa).

44. “Não, também era um experimento, assim como sua vida tinha sido um experimento desde o início, uma tentativa de fazer as convenções humanas de acordo com as necessidades humanas de forma mais íntima. E seu casamento era apenas um começo; todas as outras coisas estavam por vir depois disso. Mary ia ter um filho. Ela iria escrever um livro chamado *The wrongs of women*. Ela iria reformar a educação. Ela iria jantar aquele dia e não teria um médico para confiná-la, mas aquele seria seu último experimento. Ela morreu ao dar a luz” (Woolf, 1979, p. 102, tradução nossa).

45. “Eu não acho que eu resolvi isso. Duvido que alguma mulher tenha resolvido. Os obstáculos contra ela ainda são imensamente poderosos – e ainda são muito difíceis de serem definidos. Ela tem muitos fantasmas a enfrentar, muitos preconceitos a superar [...] antes que ela possa sentar para escrever um livro sem se deparar com um fantasma a ser exterminado, uma rocha a ser removida” (Woolf, 1993, p. 360, tradução nossa).

46. “Quando comecei a escrever, havia poucos obstáculos materiais no meu caminho. A escrita era uma ocupação decente e inofensiva. A paz familiar não era interrompida pelo arranhar da caneta. Nenhuma demanda era feita sobre a renda familiar. Por dezesseis centavos qualquer um poderia comprar papel suficiente para escrever todas as peças de Shakespeare – se alguém tivesse a mente para tal disposição. Pianos e modelos, Paris, Vienna e Berlin, mestres e mestras, não são necessários para um escritor. O baixo custo do papel é, claro, uma das razões pelas quais as mulheres se tornaram bem-sucedidas como escritoras, antes de o serem em outras profissões” (Woolf, 1993, p. 356, tradução nossa).

47. “Eu a descreverei de forma mais resumida possível. Ela era imensamente compreensiva. Ela era imensamente encantadora. Ela era completamente abnegada. Ela era excelente nas mais difíceis artes da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. Se havia frango, ela tomava uma coxa; se havia uma corrente de ar, ela sentava na sua direção – resumindo, ela foi construída de forma a nunca ter autoconsciência ou um desejo próprio, mas ela preferia sempre ter compaixão com as consciências e desejos dos outros. Sobre tudo – não preciso dizer isso – ela era pura. Esperava-se que sua pureza fosse sua principal beleza – sua timidez, sua imensa graça. Naqueles dias – os últimos da rainha Victoria – cada casa tinha seu Anjo” (Woolf, 1993, p. 357, tradução nossa).

48. “Assim, quando quer que eu sentisse a sombra de suas asas ou o brilho de sua auréola sobre minha página, eu tomava o pote de tinta e lançava sobre ela. Ela foi difícil de matar. Sua natureza fictícia era de grande assistência para ela. Era mais difícil matar um fantasma do que uma

realidade. Ela voltava sempre rastejando, quando eu achava que a havia matado finalmente. A batalha foi difícil [...] matar o anjo era parte de minha ocupação como escritora” (Woolf, 1993, p. 358, tradução nossa).

49. “O que é uma mulher? Eu asseguro. Eu não sei. Não acredito que você saiba. Não acredito que ninguém possa saber até que ela tenha se expressado em todas as artes e profissões abertas para as habilidades humanas. Mas vocês, jovens, em busca de atuar nas novas profissões para mulheres, que estão em processo de nos oferecer, por meio de seus fracassos e sucessos, essa informação extremamente importante” (Woolf, 1993, p. 358, tradução nossa).

50. “Agora veio a experiência, que eu considero ser muito mais comum nas escritoras do que nos escritores. A linha correu sobre os dedos da garota. A imaginação sumiu. Avistou as profundezas, a escuridão do lago, onde o maior peixe jaz inerte e houve uma ruptura. Houve uma explosão. Havia espuma e confusão. A imaginação movia-se contra algo rígido. A garota foi despertada de seu sonho. Ela estava, de fato, em um estado da mais aguda e difícil tensão. Falar, sem raciocinar, que ela tinha pensado algo sobre o corpo, sobre as paixões, as quais são inadequadas para uma mulher expressar. O que os homens, seu raciocínio disse-lhe, dirão de uma mulher que fala a verdade sobre suas paixões, isso a despertou de seu estado artístico de consciência. Ela não podia mais escrever. O transe havia acabado. A imaginação dela não podia mais trabalhar. Essa experiência, eu acredito, é mais comum entre as escritoras – elas são impedidas pela extrema convencionalidade do outro sexo” (Woolf, 1993, p. 359, tradução nossa).

51. “O teto é seu, mas ele ainda está vazio. Ele tem que ser mobiliado; ele ainda tem que ser decorado; ele tem que ser compartilhado. Como vocês irão compartilhá-lo? Como vocês irão decorá-lo? Com quem vocês irão compartilhá-lo e sobre quais termos? [...] Pela primeira vez na história vocês são capazes de se questionarem; pela primeira vez vocês são capazes de decidirem por si próprias quais devem ser as respostas. Com muita disposição, eu ficaria e discutiria essas questões e respostas com vocês, mas não hoje à noite. Meu tempo acabou e eu devo parar” (Woolf, 1993, p. 360, tradução nossa).

52. “Houve uma confusão no *The Times* essa manhã – a voz de uma mulher dizendo ‘As mulheres não têm o que dizer sobre política’. Não havia nenhuma mulher no Gabinete; nenhuma posição responsável. Todos os idealizadores que estão em qualquer posição para tornar as ideias efetivas são homens. Essa é uma ideia que afunda o pensamento e encoraja a irresponsabilidade. Por que não apenas colocar a cabeça no travesseiro, antenar as orelhas e parar essa fútil atividade de fazer ideias? [...] ‘Não pararei essa batalha mental’, escreveu Blake. Batalha mental significa pensar contra a corrente e não com ela” (Woolf, 1970, p. 244, tradução nossa).

53. Whitehall é uma metáfora que representa o centro do poder inglês. É uma rua famosa no centro de Londres, onde estão localizados os mais importantes prédios do governo, representando, portanto, o coração do poder britânico.

54. “Estou certo de que represento a voz de milhares de jovens ao dizer que se os homens estiverem fazendo o trabalho que milhares de mulheres estão fazendo agora, os jovens seriam capazes de manter essas mulheres decentemente em suas casas. O lar é o verdadeiro lugar das mulheres que agora estão forçando os homens à preguiça. O Governo deveria insistir que os empregadores devem dar trabalho a mais homens, os possibilitando a casar com as mulheres que agora eles não podem se aproximar” (Woolf, 1993, p. 174, tradução nossa).

55. “Há dois mundos na vida da nação, o mundo dos homens e o mundo das mulheres. A natureza tem feito bem em confiar ao homem o cuidado de sua família e da nação. O mundo da mulher é sua família, seu marido, seus filhos e sua casa” (Woolf, 1993, p. 174, tradução nossa).

56. “Poderemos encontrar aí (nessas citações) não apenas a razão pela qual o pagamento da mulher profissional é ainda tão baixo, mas algo muito mais perigoso, algo que se espalhar, pode envenenar ambos os sexos igualmente. Aí, nessas citações, está o embrião para o monstro que conhecemos sob outros nomes em outros países. Aí está o embrião, a criatura, o Ditador, como nós o chamamos na Itália ou Alemanha, aquele que acredita que tem o direito, se dado por Deus, pela natureza, por sexo ou por raça é irrelevante, para ditar a outros seres humanos como eles devem viver e o que devem fazer” (Woolf, 1993, p. 176, tradução nossa).

57. “Pegue essa moeda então e utilize-a, não para queimar a casa, mas para fazer suas janelas irradiarem. E deixe que as filhas das mulheres não educadas dancem ao redor da nova casa, da pobre casa, a casa que fica em uma rua estreita, onde os ônibus passam e os vendedores anunciam suas mercadorias e deixe-as cantar ‘Acabamos com a guerra! Acabamos com a tirania!’ E suas mães rirão em seus túmulos, ‘Foi por isso que sofremos críticas e desdém! Acendam as janelas de suas novas casas, filhas! Deixe-as irradiar!’” (Woolf, 1993, p. 208, tradução nossa).

58. “Ele está interferindo agora com a nossa liberdade, ele está ditando como devemos viver, ele está fazendo distinções não apenas entre os sexos, mas entre as raças. Vocês estão sentindo em sua pele, o que suas mães sentiam quando elas foram excluídas, silenciadas, porque elas eram mulheres. Agora vocês estão sendo excluídos, vocês estão sendo silenciados, porque vocês são judeus, porque são democratas, por questões de raça e de religião” (Woolf, 1993, p. 228, tradução nossa).

59. “Portanto, se você insistir em lutar para proteger a mim ou ao “nosso” país, deixe-se entender aqui entre nós, séria e racionalmente, pois você está lutando para garantir um instinto sexual o que eu não posso compartilhar; para adquirir benefícios que não compartilho e que provavelmente não compartilharei; mas para garantir meus instintos ou proteger a mim mesma ou meu país. Pois, a mulher marginal dirá ‘de fato, enquanto mulher, eu não possuo um país, enquanto mulher não quero nenhum país. Enquanto mulher meu país é o mundo inteiro’” (Woolf, 1993, p. 234, tradução nossa).

60. “E eu reconheci aquele tom. Eu o ouço, frequentemente, em mim mesma e em outras mulheres. É o tom de uma mulher quase em contato com a própria raiva, determinada a não aparecer irada, disposta a transparecer calma, distanciada e mesmo, encantadora, em uma sala repleta de homens, onde coisas foram ditas, ataques à sua própria integridade. Virginia Woolf está dirigindo-se a um público feminino, mas ela estava extremamente consciente – como sempre estive – de ser ouvida pelo público masculino: Morgan e Lytton e Maynard Keynes e, inclusive, pelo seu próprio pai, Leslie Stephen. Ela delinea a linguagem em um fio exarcebado na sua determinação em manter sua própria sensibilidade ainda protegida daquelas presenças masculinas. Somente em raros momentos naquele ensaio, você ouve a paixão em sua voz; ela estava tentando soar calma como Jane Austen, Olímpica como Shakespeare, porque este é o modo como os homens de cultura achavam que um escritor deveria soar” (Rich, 1972, p. 4, tradução nossa).

61. “Woolf nunca deixou de ser sensível à crítica masculina de sua escrita feminista. Ao mesmo tempo, no entanto, à medida que ela se torna progressivamente indiferente à desaprovação masculina, gradualmente, ela estava mais disposta a enfrentá-la. Ao escrever *Three Guineas*, ela encara o fato de que precisará de verdadeira coragem para atacar as posições fixas que são os alvos do livro. Quando os homens de seu círculo discutem a futilidade do pacifismo, a inevitabilidade da guerra, decididamente ela convence-se da necessidade de examinar a atitude

deles a partir de seu ponto de vista distanciado. O que teria começado como um medo inútil da autoridade masculina, aos poucos se transformou em uma perspectiva extremamente crítica e cética. Mas, é claro que ela não poderia ignorar a cultura masculina, as realidades de poder sendo como eram” (Zwerdling, 1983, p. 13, tradução nossa).

Capítulo 2

VIRGINIA WOOLF SOB O OLHAR DA CRÍTICA FEMINISTA

1. *A theory of their own* – Gubar and Gilbert

*At her hand Aurora suffered the education that was thought proper for women. She learnt a little French, a little algebra; the internal laws of the Burmese empire; what navigable river joins itself to Lara; what census of the year five was taken at Klagenfurt; also how to draw Nereids neatly draped, to spin glass, to stuff birds, and model flowers in wax. For the Aunt liked a woman to be womanly. [...] Under this torture of women's education, the passionate Aurora exclaimed, certain women have died; others pine; a few who have, as Aurora had, 'relations with the unseen', survive, and walk demurely, and are civil to their cousins and listen to the vicar and pour out tea.*⁶² (Woolf, 1979, p. 136)

Neste capítulo, pretendemos estabelecer uma relação entre a teoria feminista Woolfiana e a crítica feminista de outras autoras. A discussão inicia-se com as críticas de *The madwoman in the attic* (Gilbert; Gubar, 2000), a começar pelo tratamento dado à tradição literária de autoria feminina, passando pela questão da autoridade, da representação feminina, a questão do pseudônimo e do subtexto literário. Em seguida, passaremos à crítica de Elaine Showalter (1977) que contribui para a discussão sobre a tradição literária de autoria feminina, tocando também na questão da autoridade e, de uma forma distinta, sobre a questão do subtexto literário. Ainda em relação à Showalter, apresentaremos uma discussão que é fundamental para a legitimação do discurso feminista de Woolf e das estratégias discursivas utilizadas por ela. Inicialmente apresentamos a crítica de Showalter em relação ao projeto de androginia de Virginia Woolf, em seguida temos a resposta de Toril Moi (2006), procurando resgatar a imagem de Woolf enquanto feminista. Para finalizar essa

discussão, Bette London (1991) aponta questionamentos cruciais que devem ser levados em conta ao nos apropriarmos da figura de Woolf enquanto feminista e que caminhos podemos vislumbrar para o futuro do feminismo ou dos feminismos que têm surgido.

Para abordar a questão da angústia feminina em relação às convenções literárias essencialmente masculinas, trabalharemos a relação autor-autoria. Ao discutir a angústia feminina literária, Gilbert e Gubar (2000) retomam esse aspecto crucial da teoria poética que é a relação entre autor e autoridade. O autor seria aquele que cria seu texto, assim como Deus que dá existência ao mundo. Nesse caso, ele seria um progenitor, pai, ancestral que nomeia e legitima o discurso escrito. A autoria seria a produção, invenção, causa, direito à posse e está ligada ao ato de dar continuidade. Todas estas relações estão baseadas na seguinte noção: o poder de um indivíduo de iniciar, instituir e estabelecer um determinado discurso; que este poder e produto dão continuidade àquilo que estava previamente estabelecido; o indivíduo que mantém este poder controla a matéria de seu texto e o que é derivado dele; que a autoridade mantém a continuidade de seu curso. A esse respeito, Harold Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1991), afirma que desde Homero aos filhos de Ben Johnson, a influência poética tem sido descrita como um processo de relação filial. Nesse caso, a grande batalha no coração da história literária se dá entre semelhantes em força e gênero, isto é, entre pais e filhos como fortes opostos, tal qual Édipo e Laio na encruzilhada. A questão da paternalidade literária, apontam as escritoras, tem sido usada de diferentes maneiras e por diferentes razões, mas todas parecem concordar que o texto não é somente um discurso incorporado literalmente, mas é um poder manifesto. Na cultura ocidental e patriarcal, o autor do texto é um progenitor, cujo poder da escrita, não representa apenas a capacidade de gerar vida, mas principalmente, ele detém o poder de criar mundos à

posteridade, permanecendo, assim, como fundador e criador da vida. Se partirmos dessa concepção patriarcal da teoria literária, devemos nos perguntar sobre o espaço reservado à tradição literária de autoria feminina, e logo se pode constatar uma enorme angústia em muitas gerações de mulheres que ousaram segurar a pena como instrumento de trabalho. Segundo as autoras, a pena que funciona como instrumento de poder nas mãos masculinas seria como um objeto estranho ao universo feminino. De acordo com a sociedade patriarcal, o ato de ler, pensar e escrever seria como um ato de cruzar as fronteiras estabelecidas pela natureza, aliás, um ato marcadamente contrário às características femininas. Se a sexualidade masculina está intimamente ligada ao poder literário criativo, a sexualidade feminina é naturalmente marcada pela falta dele. E o homem que não tem esse poder seria como a mulher, considerado um eunuco, estéril. Ainda em consonância com as autoras de *The madwoman in the attic*, devido ao fato da pena sempre estar nas mãos masculinas, a mulher não está apenas excluída do mundo da escrita, mas, sobretudo, ela está subjugada ao poder patriarcal. Nesse sentido, as mulheres têm sido historicamente reduzidas a meras propriedades, como personagens-marionetes, enclausuradas em seus textos, pois são geradas a partir das expectativas masculinas. Personagens como a Eva de Milton, a Beatriz de Dante e Laura de Petrarca são produtos da tradição patriarcal, criadas para e a partir da mente masculina. Por conta disso, o paradoxo final da metáfora da paternidade literária jaz no fato de que, ao mesmo tempo, ele cria e aprisiona suas criaturas ficcionais, tendo o poder de dar voz a elas, mas também, de silenciá-las. Do mesmo modo que ele lhes dá vida, ele as priva de autonomia. Assim, a pena é tão poderosa quanto a espada, pois assim como cria suas personagens, ela pode muito bem aniquilá-las. As autoras enfatizam que, como uma criação do patriarcado, a mulher tem sido sentenciada nos textos masculinos. Não apenas sentenciada, mas

também enclausurada, emoldurada e engendrada pela sua escrita, grifos e códigos. Porque a mulher foi sendo incorporada em tantas representações, ela acaba por se tornar uma entidade misteriosa, que a cultura confronta às vezes com idolatria, outras com temor. Essa alteridade desconhecida foi representada ao longo da tradição literária como anjo ou monstro.

Citando novamente Woolf (1993) em *A room of one's own*, ela afirma que as mulheres que desejavam se dedicar à escrita deveriam ter um espaço próprio e um salário digno que possibilitasse a realização dessa tarefa; mas, antes de tudo, ela deveria se libertar da imagem do anjo do lar. Para Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000), as mulheres deveriam se libertar dessa prisão literária, deixando de ser objetos para tornarem-se sujeitos, reformulando alternativas para esse tipo de autoridade que as tem enclausurado. Seria necessário, como sugere Woolf, não simplesmente matar essa imagem de anjo do lar, mas compreender a natureza dessa imagem, examiná-la, assimilá-la e transcendê-la, para que se possa chegar a um processo de autodefinição da tradição literária feminina. A imagem de anjo do lar, segundo Virginia Woolf (1993), seria a imagem mais perigosa que os escritores impuseram às mulheres, porque ela está próxima da representação do ideal de pureza, da Virgem Maria, cuja réplica terrestre seria um anjo doméstico. É possível, de acordo com as autoras, estabelecer uma linha literária que descende das Virgens divinas ao anjo doméstico, passando pela Beatriz de Dante, pela Eva de Milton, pela Laura de Petrarca e tantas outras. O problema dessa representação feminina é que ela implica um ideal vazio de conteúdo, essa pureza feminina é denotada pela falta de identidade de um sujeito sem história. Isso seria o mesmo que uma vida em morte ou uma morte em vida. O autossacrifício do anjo do lar destina a mulher tanto para a morte quanto para o paraíso. A falta de identidade, nesse caso, é um sacrifício que leva à nobreza, mas também à morte, pois está se falando de alguém que morreu

para os próprios desejos e que é forçada a uma vida póstuma durante o próprio período de vida.

Se a angústia da influência para o escritor requer dele a aniquilação do pai poético, para a escritora essa angústia é duplicada, pois ela não apenas tem a necessidade de aniquilar seu antecessor, pois não se identifica com ele, mas, ainda, ela deve criar seu próprio modelo. Há uma necessidade de ouvir os ecos de uma tradição literária feminina, para que a escritora possa definir sua escrita, ouvindo as ressonâncias do seu processo de escrita. Ela nega a tradição literária masculina, mas deve se adequar a ela, seguindo a tradição e o modelo pré-estabelecido e aceito ao longo da história literária, para que depois possa subvertê-lo. Nesse sentido, as escritoras, desde Brontë a Dickinson, procuram lidar com as questões especificamente femininas, sem trair sua própria condição. Elas negaram a mera imitação do modelo masculino e optaram por produzir textos que rompessem com o modelo pré-estabelecido. Mesmo quando utilizam o modelo, há sempre um subtexto nas entrelinhas do texto, que constitui um significado submerso velado e cifrado, que deve ser revelado pelo leitor, do mesmo modo que o texto pode ser apreciado, sem que esse subtexto nunca venha à tona. Por exemplo, podemos ler Jane Austen sem nos determos ao poder subversivo que o texto apresenta, concentrando-nos apenas na narrativa convencional que trata do casamento. Ao escapar da simples imitação do discurso masculino, as escritoras estariam definindo sua escrita, legitimando e consagrando seu discurso literário, além de transcender a angústia da influência. Desse modo, ao subverter o discurso masculino para imprimir sua marca no emaranhado do texto, nos entremeios do discurso patricarcal, a mulher está criando sua trama e tecendo sua teia de discursos literários na tentativa de dar origem a uma tradição literária feminina, partindo de uma revisão e redefinição da tradição do patriarcado.

2. *A literature of their own* – Showalter

*What damage had her life done her as a poet? A great one, we cannot deny. For it is clear, as we turn the pages of Aurora Leigh or of the Letters – one often echoes the other that the mind which found its natural expression in this swift and chaotic poem about real men and women was not the mind to profit by solitude. A lyrical, a scholarly, a fastidious mind might have used seclusion and solitude to perfect its powers.*⁶³ (Woolf, 1979, p. 138)

Ainda que o texto de Elaine Showalter (1977) seja anterior ao *The madwoman in the attic*, é possível notar que eles abordam questões semelhantes, embora de maneira distinta. Ambos lidam com a identidade sexual e textual, questionam a autoridade literária feminina e falam do subtexto no discurso feminino. Showalter aponta que toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, e seu objetivo é questionar a adequação de estruturas conceituais aceitas. Sua maior ambição é desmistificar as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre textualidade e sexualidade, gênero literário e gênero, identidade sexual e autoridade cultural. Mas, o grande problema é que no desejo de reparar, revisar, modificar, suplementar e mesmo atacar a teoria crítica masculina, Showalter (1977) verifica a sua dependência e percebe como isso retarda seu progresso e a impede de resolver os próprios dilemas. Para ela, enquanto a crítica feminista estiver preocupada em receber a aprovação dos “*white fathers*”, ela não se desligará dessa relação de sujeição autorreferencial e não construirá suas bases teóricas de maneira sólida.

Para a autora, a crítica feminista tem muito mais a aprender com os estudos feitos por mulheres do que com os estudos literários e culturais da tradição patriarcal anglo-americana. A partir do momento em que ela muda seu foco para uma investigação mais consistente da literatura feita por mulheres, com ênfase na mulher, enquanto escritora, seus tópicos serão: a história; os estilos; os temas; os gêneros; as estruturas dos escritos

de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva e a evolução e as leis de uma tradição literária feminina. A questão da ginocrítica não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão crucial da diferença. Como podemos considerar as mulheres como um grupo literário distinto? Qual é a diferença nos escritos das mulheres? Para responder tais questões, Showalter (1977) analisa a crítica feminista inglesa, a francesa e a americana e nota que a primeira acaba por incorporar o feminismo francês e a teoria marxista e está voltada para a interpretação textual e salienta a opressão; a francesa é essencialmente psicanalítica e salienta a repressão; já a americana que é essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminismo de suas associações estereotipadas com a inferioridade. Showalter (1977) observa que a teoria da escrita de autoria feminina utiliza quatro modelos de diferença: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. Cada um representa um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto feminino. Com isso, a autora procura investigar: a escrita e o corpo da mulher; a escrita e a linguagem; a escrita e a psique da mulher; a escrita e a cultura da mulher, e pergunta-se como seria a história se fosse vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem. Para revisar a história, seria necessário transmutar o silêncio feminino em fala, transformar a zona selvagem num espaço de arte, crítica e teoria que esteja centrada na mulher. Desse modo, a linguagem revolucionaria aquilo que estava antes reprimido e o transformaria em arte, e para isso seria preciso cruzar o outro lado da fronteira, o espaço desconhecido da zona selvagem.

Enquanto Gubar e Gilbert (2000) desenvolvem a ideia do subtexto, Showalter (1977) entende que a escrita feminina é um “discurso de duas

vozes”, uma que personifica sempre as heranças sociais, literárias e culturais, outra que subverte esses mesmos valores. Tal discurso engloba tanto a voz do silenciado quanto a do dominante. A escrita de autoria feminina não está dentro e fora da tradição masculina, mas está, sobretudo, subjacente a ela. Cada passo em direção à definição da escrita das mulheres é, ao mesmo tempo, um passo em direção à autocompreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária feminina tem uma significação a fim de encontrar nosso lugar na história e na tradição crítica. Para Showalter (1977), a crítica feminista antes se encontrava em uma peregrinação para a terra prometida, na qual o gênero perderia seu poder e todos os textos seriam iguais e assexuados, mas, na verdade, para a autora esse não é o objetivo. A terra prometida não é mais aquele terreno da serena e indiferenciada universalidade dos textos, mas o campo tumultuoso e intrigante da própria diferença. Para ela estamos mais precisamente compreendendo a especificidade da escrita das mulheres, como profetizava Virginia Woolf, e que agora não mais a entendemos como um subproduto transitório do sexismo, mas como uma fundamental e contínua determinante realidade.

Assim como Virginia Woolf buscou delinear um perfil da ficção de autoria feminina, Showalter (1977), em sua análise desde Brontë ao momento atual, compreende que o desenvolvimento da tradição literária feminina é semelhante ao desenvolvimento de qualquer subcultura literária. Ou seja, uma subcultura dentro de uma estrutura da sociedade que está unificada por valores, convenções, experiências e comportamento. É importante analisar a tradição literária de autoria feminina, ressalta a autora, em termos amplos em relação à evolução da autoconsciência feminina e ao modo como um grupo minoritário encontra seu direcionamento de autoexpressão em relação à sociedade dominante. Ellen Moers, citada pela autora, percebe que as mulheres têm estudado

com especial intimidade os trabalhos escritos pelo próprio sexo. Assim, em termos de influências, empréstimos e afinidades, essa tradição é fortemente marcada por buracos e espaços de silêncio.

A autora constata que muitos leitores de romances, ao longo dos dois últimos séculos, têm persistentemente a impressão de ouvir ecos de uma voz unificadora na literatura feminina. É possível verificar que as romancistas têm sido sempre autoconscientes, profundamente e inesgotavelmente conscientes de suas identidades individuais e de suas experiências, mas questionam se essas experiências poderiam transcender o pessoal e o local, assumindo uma forma coletiva na arte que revela a história. Bem como Virginia Woolf, Showalter (1977) procura delinear o perfil da romancista e os estranhos espaços de silêncio que as separam. Para ela, a inexatidão e fragmentação da tradição literária feminina devem-se ao fato da crítica literária concentrar-se em apenas algumas grandes escritoras. Enfocando apenas nessas poucas e privilegiadas escritoras, ela ignora aquelas que não foram grandes e as deixa fora das antologias, da história e da teoria.

Showalter (1977) retoma o que Virginia Woolf já havia apontado anteriormente, que para compreender a vida de uma escritora extraordinária é preciso saber sobre a mulher comum. Somente quando sabemos quais foram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos, se elas tinham uma renda própria, um teto próprio, se elas tinham empregadas ou se parte das tarefas domésticas eram suas – que nós podemos avaliar o sucesso ou fracasso de uma mulher extraordinária como escritora. Showalter (1977) entende que era difícil para a crítica considerar a literatura de autoria feminina teoricamente, devido à sua própria tendência em projetar e expandir os estereótipos de feminilidade e julgamento da escrita de autoria feminina como uma eterna oposição de criatividade estética e biológica. É claro que a sociedade vitoriana

contribuía muito para esse julgamento, pois se esperava que os romances femininos refletissem os valores femininos que eles exaltavam. A ideologia da classe média no âmbito feminino, que se desenvolvia na Inglaterra e na América pós-industrial, previa uma mulher que fosse a perfeita dona de casa, ou o anjo do lar, que tanto perturbava Virginia Woolf, inteiramente submissa ao homem, mas convicta de seus valores interiores de pureza e religiosidade. Muitos historiadores comprovam que as primeiras atividades profissionais das mulheres vitorianas estavam baseadas no lar, nas atividades domésticas ou eram extensões do papel feminino, como professoras, ajudantes, reformistas sociais, enfermeiras ou governantas.

Depois da década de 60, a autora observa que, com o movimento de liberação feminina, na Inglaterra e nos EUA, houve uma grande mudança nesse cenário. Surge um entusiasmo pela ideia de que uma especial autoconsciência feminina emerge da literatura de cada período. O interesse em estabelecer um vocabulário crítico, mais confiável e uma história literária mais sistemática e exata das escritoras é parte de um projeto interdisciplinar maior que conta com o esforço de psicólogos, sociólogos, historiadores e artistas em reconstruir a experiência feminina cultural, social e política. Todo esse projeto tem aumentado nossa sensibilidade em relação ao julgamento sexual na história literária e começa a nos fornecer informações necessárias para se compreender a evolução da tradição literária de autoria feminina. Uma das maiores contribuições tem sido a reinterpretação de trabalhos perdidos de escritoras e a documentação de suas vidas e carreiras, validando a preocupação de Virginia Woolf em definir o perfil da romancista nessa tradição. No entanto, Showalter (1977) não concorda com a noção de um “imaginário feminino”, pois para ela a teoria de uma sensibilidade feminina, que se revela em um imaginário ou numa forma específica, é

perigosa e pode apenas reiterar os estereótipos. A autora está mais interessada em descobrir de que modo a autoconsciência da escritora está traduzida em uma forma literária em um tempo e espaço específico e como esse processo tem mudado, se desenvolvido e onde pretende chegar. Para tanto, Showalter levanta questões que também já foram indagadas por Virginia Woolf, tais como: por que as mulheres começaram a escrever por dinheiro? Como elas negociavam a atividade literária dentro de suas famílias? Qual era sua autoimagem profissional? Como seus trabalhos eram recebidos? Que efeitos a crítica teve sobre eles? Quais eram suas experiências como mulheres e como elas estavam refletidas em seus livros? Qual era a compreensão delas de feminilidade? Qual era a relação delas com outras mulheres, com outros homens e com seus leitores? Como as mudanças no *status* feminino afetam suas vidas e suas carreiras?

É interessante observar que a autora aproxima a escrita de autoria feminina da subcultura literária de outros grupos minoritários como os negros, os judeus, os canadenses e os anglo-indianos, percebendo que elas passam por fases diferentes. Inicialmente, há a imitação dos modos predominantes da tradição dominante. Em seguida, passa-se a uma internalização dos padrões de arte e da visão dos padrões sociais. Dessa internalização, parte-se para um momento de protesto contra esses padrões e a exigência de seus direitos e valores, inclusive a demanda por autonomia. E, finalmente, alcança-se a autodescoberta, um retorno no sentido de se libertar da dependência da oposição e uma busca pela identidade.

Showalter (1977) adota a seguinte terminologia para essas diferentes fases: *feminine*, *feminist* e *female*, sendo elas:

- *Feminine*: o período em que aparece o pseudônimo masculino, período de 1840 à morte de George Eliot em 1880;
- *Feminist*: o período de 1880 a 1920 com o direito ao voto;

- *Female*: o período de 1920 ao momento atual, iniciando uma nova fase de autoconsciência.

Todo tipo de categoria traz consigo uma generalização que nem sempre pode ser contemplada, principalmente quando se trata de Virginia Woolf, cuja obra é tão contraditória, ambivalente e foge de qualquer tipo de categorização. Assim, pensamos que nem todas as escritoras que eram contemporâneas à George Eliot utilizaram pseudônimos. Jane Austen, por exemplo, usava o próprio nome, entre outras que já foram mencionadas por Woolf em *A room of one's own*. Também, como vimos anteriormente, nem todas as escritoras eram a favor do sufrágio, ao contrário, algumas pensavam que a mulher deveria ampliar sua visão além do âmbito doméstico para que pudesse tomar a decisão de quem poderia governar a nação. Com relação à última fase, podemos pensar que devido a esse longo período de questionamentos, a autoconsciência seria uma consequência natural de todo esse processo. Contudo, ainda não é uma garantia que essa autoconsciência feminista estará sempre presente na escrita de autoria feminina. Constatamos que a resistência ao feminismo é ainda bastante notável, juntamente com uma carga de preconceito muito forte.

3. A criticism of her own – Showalter

*Very little of value has been said about poetry since the world began. The judgement of contemporaries is almost always wrong. For example, most of the poems which figure in Christina Rossetti's complete works were rejected by editors. Her annual income from her poetry was for many years about ten pounds. On the other hand the works of Jean Ingelow, as she noted sardonically, went into eight editions. There were, of course, critics whose judgement must be respectfully consulted.*⁶⁴ (Woolf, 1979, p. 161)

Elaine Showalter é uma importante figura no cenário da crítica feminista e sua teoria abre caminho para que outras teóricas, mesmo que discordando de sua posição, possam embasar seus argumentos. Contudo, no que concerne à escritora Virginia Woolf, Showalter parece manter uma

certa resistência à importância da autora, como fica claro na introdução de seu livro *A literature of their own*, em que ela se retrata perante a crítica de outras feministas. É claro que o projeto político de Woolf apresenta muitas contradições que podem ser entendidas como um próprio reflexo do movimento feminista, um movimento em processo, pois quando algumas necessidades são realizadas, outras surgem no meio do caminho. O que nos parece contraditório é que em nenhum momento ela se refere à Virginia Woolf no sentido de estar seguindo sua tradição; ao contrário, no texto “*Flight into androgyny*” ela critica o projeto de androginia de Virginia Woolf, além de fazer críticas bastante contundentes a *A room of one's own* e a *Three guineas*. Nos parece que Elaine Showalter (1977), no título de seu livro *A literature of their own*, faz uma referência explícita ao ensaio *A room of one's own*, pois assim como Virginia Woolf, ela procura fazer um mapeamento da tradição literária de autoria feminina, levantando questões que já foram propostas por Woolf. Para Showalter, a busca da androginia, que ela define como o equilíbrio dos comandos emocionais que incluem elementos masculinos e femininos, seria um pecado contra o feminismo, pois Virginia Woolf, segundo Showalter, estaria transcendendo o conflito feminista, ao invés de experienciá-lo. Showalter critica as técnicas empregadas no ensaio de Virginia Woolf, dizendo que há muita repetição, exagero, paródia, extravagância e excentricismo, que são próprios do estilo Woolfiano, além dos múltiplos pontos de vista. Apesar de perceber que o livro contém certa espontaneidade e intimidade, ela ainda o considera extremamente impessoal e defensivo. Embora Woolf utilize o pronome pessoal, para Showalter o uso de diferentes pronomes pessoais aliados ao uso de diferentes perspectivas adotados ao longo do livro seria uma estratégia de Woolf para disfarçar sua própria experiência, como se ela quisesse negá-la, ou seria uma tentativa de não expressá-la de uma forma clara.

Continuando sua crítica, ela diz que o livro não é sério, por vezes obscuro, e para ela, Woolf usa de astúcia para manipular seu leitor, como se estivesse jogando com ele, negando-se ser inteiramente séria. Além disso, ela afirma que tal disfarce permite à Woolf não ser acusada de levantar qualquer tipo de bandeira. No terceiro capítulo, quando Woolf enfatiza a ideia de que uma mulher precisa ter um espaço e uma renda se ela quiser se dedicar à ficção e que a mente do artista deve ser andrógina, Showalter (1977) declara que essas ideias não são tão sedutoras como é o estilo. Para ela, não há como se opor à ideia da androginia, já que mesmo a psicologia clínica confirma que o indivíduo realmente criativo combina qualidades masculinas e femininas. Desse modo, ela diz que essa ideia é bastante óbvia, uma vez que as qualidades de personalidade masculinas e femininas são estereotipadas e pessoas criativas não ficam limitadas a apenas um lado. Para Showalter, tanto a ideia da androginia quanto a ideia do espaço individual não seriam tão liberadores quanto se propõem, mas que há um lado obscuro nessas duas concepções que estão próximas da ideia do exílio e do eunuco. Ela acredita que Woolf era bastante sensível ao modo como as experiências femininas fragilizaram a mulher, mas ela era menos sensível aos modos como essas mesmas experiências as fortaleceram, quando ela escreve sobre os vários problemas de suas predecessoras, suas responsabilidades domésticas e suas frustrações e ira. Para Woolf, Charlotte Brontë escreveu *Jane Eyre* sob a influência do medo, assim é possível sentir a acidez, que é resultado da opressão e, também, perceber o sofrimento, certo rancor por trás da paixão que percorre o romance. Ao mesmo tempo em que Showalter critica Woolf pelas técnicas empregadas, ela também considera importante o trabalho de arqueologia literária feito pela escritora em relação à sua descoberta de como as escritoras estavam em uma posição de desvantagem. No entanto, quando Woolf as aconselha a escapar um pouco do confinamento da sala

de estar para ver os seres humanos em relação um ao outro, em relação à realidade, ela está propondo uma fuga estratégica e não uma vitória, uma negação aos sentimentos e não à maestria deles. Contudo, pensamos que Woolf não estava propondo uma fuga, mas sim uma ampliação do campo de visão da experiência feminina. Para Woolf, a mulher deveria transcender o espaço da sala de estar e não permanecer confinada a ela, assim como ela não deveria se limitar a escrever apenas as experiências das relações entre homens e mulheres. Ela propõe que essas experiências deveriam ser mais universais e abrangentes.

Para Showalter (1977), essa fuga também estaria presente na teoria de Woolf sobre a androginia, que é central para o pensamento, não apenas em *A room of one's own*, mas também em seus romances. Na opinião dela, a visão andrógina de Woolf seria uma resposta ao dilema da escritora que se encontra envergonhada ou alarmada por um sentimento que é muito forte para ser controlado, e que corre o risco de ser rejeitada pela família, pelo leitor e por sua própria classe. Showalter interpreta *A room of one's own* como uma metáfora da fuga psicológica, uma fuga das demandas de outras pessoas e não um espaço de liberação onde se possa expressar a ira ou sofrimento. Para Showalter, a ira é a essência do sentimento feminista e jamais uma mulher poderia se manter serena em face das injustiças sociais. Entretanto, para nós, a metáfora do espaço em *A room of one's own* seria a representação da privacidade e individualidade, um espaço de criação e um exercício de cidadania, onde se pode refletir sobre sua própria ira e transformá-la em arte, como muitas vezes o fez Virginia Woolf. Nesse sentido, *A room of one's own* é um espaço de reflexão, construção e de transcendência de certos sentimentos que deveriam ser apurados, avaliados e repensados, antes que se pudesse tomar qualquer iniciativa. Podemos até mesmo retomar aqui as ideias de Jane Marcus (1981), propondo que a pena e o papel seriam, nas mãos de Woolf, a arma

bélica que ela possuía em defesa dos direitos da mulher, por mais pacifista que ela fosse. A esse respeito Showalter (1977) concordaria, pois Woolf, em seu projeto de androginia, propõe liberdade, mas também paz, já que seria o excesso de masculinidade que geraria os maiores conflitos, inclusive a guerra. Por isso, seria importante que tanto a escritora quanto o escritor permitissem que sua mente fosse fertilizada por elementos masculinos e, também, femininos, quando Woolf propõe que o casamento de opostos deve ser consumado e que a mente deve permanecer aberta para que o escritor/escritora possa comunicar tal experiência com perfeita completude e inteireza. Showalter (1977) critica Woolf que, em busca pela androginia, acaba por transformar a escritora em um escritor. Ela compreende o projeto de androginia de Virginia Woolf como indiferença, escape ou uma forma de repressão. Showalter acredita que há um indício de medo nesse projeto, pois Woolf, ela mesma, estava consciente da punição que a sociedade poderia impor sobre a mulher que fizesse “muito barulho por nada”, protestando a favor de seus direitos e comportando-se de uma forma não civilizada. Desse modo, para Showalter, o projeto de androginia de Virginia Woolf seria um projeto de racionalização de seus próprios medos e por isso ela queria transformar a ira em arte. De certo, Woolf estava bastante consciente da forma como a mulher era tratada e precisaria racionalizar seus próprios sentimentos para encontrar uma forma de expressão e, conseqüentemente, uma forma de ação que não resultasse na violência ou na punição feminina. Com certeza a escrita e o seu projeto de androginia representavam uma forma efetiva que poderia influenciar a opinião pública e ter uma maior abrangência ao longo dos tempos.

Aqui retomamos a opinião de Minow-Pinkney (2010), que entende o projeto de androginia de Woolf como uma alternativa aos papéis rígidos estabelecidos pela sociedade, e também Carolyn Heilbrun (1993), quando

ela diz que é claro que em uma época de grande polarização sexual e do grande poder patriarcal, em que a mulher não tinha vida sem o casamento, nem identidade sem um marido, o impulso andrógino e o impulso feminista aparecem de forma idêntica, como maneiras de expressão por uma forma de vida autêntica e pela afirmação da identidade feminina. Finalmente, Showalter (1977) julga o projeto de Woolf como utopia do ideal de artista, o qual não existe ou não tem sexo. Ele representa uma fuga de um confronto do masculino com o feminino. James Naremore (1973) considera a visão de Woolf dual: por um lado há o mundo do eu, marcado pelo tempo, pelas batidas do Big Ben, mapeado geograficamente, a rotina mundana, o ego masculino, o intelecto, onde as pessoas temem a morte, onde as separações impostas pelo tempo e espaço resultam em agonia. Por outro lado, há o mundo sem o ego, em que predominam as metáforas relacionadas à água, ao fluir do rio em oposição à solidez dos objetos. Nesse mundo sem o ego, nos resta a sensação rarefeita de uma presença quase fantasmagórica, em que pairam apenas as sombras desses objetos, como se eles estivessem se dissolvendo no ar. A vida parece estar envolvida num tipo de halo, a que se refere Woolf em “*Modern fiction*”, em que a pessoalidade individual é continuamente dissolvida na sensação de eternidade e onde a morte nos lembra da união dos sexos. Showalter (1977) percebe que há um abismo entre esses dois mundos e é impossível pensar em uma ponte entre os dois. Para ela, o mundo sem o ego é a pior preparação possível para uma viagem no outro mundo: as habilidades atrofiam-se, a coragem evapora-se e a autodecepção torna-se habitual. Ela julga que é impossível para Woolf acomodar os fatos e crises da experiência do dia a dia.

No entanto, Showalter percebe uma mudança nas ideias de Woolf a partir de 1928, quando ela escreve *Orlando*, que representa uma solução ambivalente para o conflito de seu desejo de escrever sobre a experiência

feminina, ao mesmo tempo em que a sua vida apresentava um obstáculo paralizante para tal autoexpressão. Showalter percebe que em 1930, Woolf separa sua escrita em jornalismo “masculino”, em que ela incorpora uma visão direta e franca da sua ficção “feminina”, em que sua prosa tende à sutileza e ao lirismo.

Entretanto, é importante enfatizar que *A room of one's own* foi publicado em 1929, mas o processo de escrita ocorre por ocasião de sua palestra em 1928, mesmo ano em que *Orlando* estava sendo escrito. Nesse caso, não há uma separação entre o ensaio jornalístico de Woolf e seus romances; na verdade, esses textos são escritos em uma mesma época, o que nos permite estabelecer esse diálogo entre o discurso político e o estético. Em relação à *Three guineas*, escrito em 1931 e publicado em 1938, ela critica Woolf ao sugerir a fundação de uma sociedade de marginais, que na opinião dela seria louvável, anônimo, indiferente e autossuficiente, completamente à margem da sangrenta sociedade patriarcal. Ela diz que quando Woolf se dirige às “filhas dos homens educados”, ela estava traindo a si mesma e isolando-se da mulher comum, da compreensão das experiências do dia a dia dessas mulheres que ela também queria inspirar. Showalter (1977) vai mais longe dizendo que quando Woolf critica a sociedade patriarcal, ela soa falsa, a linguagem parece vazia, panfletária e repleta de clichês. As repetições, os exageros e as questões retóricas presentes em *A room of one's own* são mais irritantes e histéricas. Apesar dessa crítica bastante agressiva, Showalter acaba avaliando o livro como indignante, bem articulado e sólido – até mesmo poderoso. No entanto, ela julga a metáfora de uma sociedade de marginais, como uma metáfora que representa o mundo de Woolf (1984, p. 150) e sua concepção de vida como um “*luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end*”, expressa *The common reader* no ensaio “*Modern fiction*”, o que para Showalter

significa a metáfora da fuga, como um escape para o mundo uterino. Por fim, Showalter sente a estética de Woolf como uma extensão da sua visão do papel social da mulher: receptividade ao ponto da autodestruição, síntese criativa ao ponto da exaustão. Showalter utiliza a personagem Mrs. Ramsay, em *To the lighthouse*, como exemplo desse papel, como se a mulher procurasse pela sua própria extinção. Ela termina seu texto dizendo que a visão da feminilidade para Woolf é tão mortal, como descorporificada, e que o último “teto todo seu” seria o túmulo.

É claro que não poderíamos discordar mais dessa visão e não podemos resumir a estética de Woolf à compreensão de uma única personagem, sob um único aspecto. Como será apresentado na análise a seguir, Mrs. Ramsay pode assumir várias facetas e pode ser compreendida a partir de diversos ângulos e perspectivas, que demonstram a técnica de Virginia Woolf. Não há dúvida de que a crítica de Showalter seja relevante em muitos pontos, no entanto, o tom, às vezes histriônico, utilizado por ela e a total negação da figura de Woolf enquanto feminista e de seu projeto de androginia, nos parece uma tentativa bastante exagerada de anular a obra de Woolf, pois, como vimos anteriormente *A room of one's own* é considerado um texto fundador da crítica feminista e não há como negar esse fato, mesmo levando em consideração suas contradições, suas ambivalências e seus conflitos. Hoje, é claro, podemos encontrar várias falhas no projeto de Woolf, mas não podemos negá-lo, ignorá-lo ou simplesmente, anulá-lo. Por isso, retomaremos em seguida a visão de Toril Moi (2006) e de outras teóricas da crítica feminista que buscam reconstruir a imagem de Woolf como grande escritora e feminista. Ainda, ao longo das análises dos romances, procuraremos demonstrar de que forma Virginia Woolf representa o anjo do lar, mas também como ela procura transcender essa imagem, propondo outras representações para o feminino, que não seja apenas o túmulo.

4. *A response of her own* – Moi

*She (Katherine Mansfield) wanted health, she wrote; but what did she mean by health? 'By health', she wrote, 'I mean the power to lead a full, adult, living, breathing life in close contact with what I love – the earth and the wonders thereof – the sea – the sun... Then I want to work. At what? I want so to live that I work with my hands and my feeling and my brain. I want a garden, a small house, grass, animals, books, pictures, music. And out of this, the expression of this, I want to be writing.'*⁶⁵ (Woolf, 1979, p. 186)

Em sua resposta à crítica de Showalter (1977), Tori Moi (2006) busca uma leitura distinta e mais positiva de Virginia Woolf. Seu objetivo é lançar luz sobre a relação entre a leitura crítica feminista e as leituras teóricas e políticas que elas inspiram. Showalter propõe que, para que o leitor possa compreender *A room of one's own* como uma estética utilizada para a teoria literária, ele deve se manter distante das estratégias narrativas. Mas para Moi, se o leitor assim o fizer, ele não lerá o texto de forma alguma. Ao propor isso, Moi afirma que Showalter estava mais interessada nos aspectos formais e estilísticos do livro do que nas suas ideias, que vão muito além do conteúdo. Moi sugere que somente a partir de um exame detalhado desses mesmos aspectos formais e estilísticos, em todos os níveis, é que poderemos entender os elementos contraditórios que contribuem para produzir esse texto com essas palavras e com essa determinada configuração. Moi critica a posição de Showalter de que o texto deve refletir a experiência do autor. Os leitores geralmente consideram que quanto mais autêntica for a experiência, mais válido torna-se o texto. Para Showalter (1977), os ensaios de Woolf não transmitem esse tipo de experiência. Como escritora da classe média alta, falta a Woolf um tipo de experiência negativa que Showalter considera que ela deveria ter tido para tornar-se uma grande escritora feminista. Por essa razão, Showalter acredita que Woolf não poderia ter atingido as mulheres comuns que ela tanto queria inspirar. Para ela, Woolf não sabia muito

sobre ela mesma e essa seria uma das razões pelas quais ela não poderia ter transmitido sua experiência. Por essa perspectiva, compreendemos que Showalter está a favor do romance realista, pois ela buscava a completa representação da vida das mulheres, incluindo suas vidas privadas e profissionais, e por conta disso entendemos porque ela era tão contra a tendência de Virginia Woolf de expressar suas percepções subjetivas, tanto em seus ensaios quanto nos romances. E essa é exatamente a crítica de Lukacs, citado por Moi (2006), em relação às tendências modernistas de um psychologismo individual, do subjetivismo e o excesso da fragmentação, típica dos sujeitos oprimidos e explorados pelo capitalismo. Moi (2006) chama nossa atenção para o fato de que Showalter não era uma humanista proletária. No entanto, ela estava consciente de que a repressão e a frustração, que causa a falta de harmonia no indivíduo, eram devido às consequências da sociedade capitalista. Para Showalter, a opressão do potencial feminino era resultado da sociedade machista que é impiedosa e cruel. No entanto, Moi entende que Lukacs não estava interessado na opressão feminina; para ele, assim que a sociedade se convertesse ao comunismo, todas as pessoas tornariam-se livres, até mesmo as mulheres. Moi leva em consideração o humanismo de Showalter quando a mesma julga que Woolf é extremamente subjetiva, passiva e quando ela tenta abraçar a ideia da androginia. Showalter acha que Woolf falha porque não pôde representar um retrato verdadeiro da mulher, porque era incapaz de expressar a experiência feminina, especialmente aquela da mulher forte, com a qual o leitor ou leitora poderia identificar-se. No entanto, o que Showalter não poderia compreender é que o humanismo tradicional faz parte da ideologia machista na qual o homem é representado como modelo do falo autossuficiente e poderoso. Esse homem é o autor da história e do texto literário, Deus em relação ao mundo e o autor em relação ao texto.

Moi (2006) considera Woolf como uma grande romancista e declarada feminista, além de ser uma grande leitora da obra de outras grandes escritoras. Ela entende que a crítica de Showalter em relação ao texto de Woolf não oferece ao leitor a segurança que deveria. O estilo de Woolf, ao contrário, tende a ser desconstrutivista, uma vez que expressa a natureza dual do discurso. O texto da escritora, nos mostra Moi, ilustra como a linguagem resiste à possibilidade de um significado essencial. Qualquer tentativa de buscar tal significado deveria ser considerada metafísica. A livre combinação de significantes nunca irá dar lugar a qualquer significado final que poderia explicar qualquer um dos anteriores. Essa teoria textual e linguística pode lançar uma luz sobre as diferentes perspectivas empregadas por Woolf em seus ensaios e romances. Em relação à consciência de Woolf sobre a natureza da linguagem, o texto Woolfiano é completamente contra o essencialismo metafísico imanente da ideologia machista, que glorifica Deus, o pai e o falo como significantes transcendentais. Além disso, Woolf não poderia acreditar no conceito machista e humanista de uma identidade fixa e imutável, pois se o significado é um jogo infinito da diferença, ambas, ausência e presença são os fundamentos da linguagem. Woolf também estava em contato com as ideias de Freud; ela teria publicado por meio de sua editora a primeira tradução de seus trabalhos. Ela estava consciente dos desejos e dos impulsos do inconsciente e da influência deles sobre nossos pensamentos e ações conscientes. Moi recorre a Freud para explicar as complexidades do ser humano, cuja consciência é apenas uma pequena parte e os desejos e sentimentos seriam parte do nosso Eu, cuja origem está nos processos infinitos do nosso inconsciente. Isso significa que nossos pensamentos são manifestações de múltiplas estruturas que produzem essa constelação instável que o humanismo liberal chama “Eu”. Essas estruturas contêm não apenas os desejos sexuais, medos e fobias do inconsciente, mas

também representam os fatores ideológicos, sociais e políticos de que muitas vezes não estamos inteiramente conscientes. É essa rede de estruturas complexas e contraditórias que produzem o sujeito e suas experiências. Dessa perspectiva, qualquer busca pela identidade unificada ou pela identidade sexual ou pela identidade textual no trabalho literário pode ser considerada drasticamente redutiva. O desejo humanista por uma visão e por um pensamento unificados podem ser redutivos e simplistas, oposto à visão de Virginia Woolf, cuja linguagem experimental propõe revolucionar não apenas a linguagem, mas uma visão de mundo, que não é nada unificada, mas que é completamente múltipla, fragmentada e contraditória.

Moi (2006) assume que em *Three guineas* Woolf estava consciente dos perigos do feminismo liberal e radical, em sua defesa da terceira posição. Contudo, Moi percebe que Woolf estava a favor dos direitos das mulheres em nome da independência econômica, por uma educação mais apropriada e que permitisse maior acesso a todas as profissões – principais reivindicações do movimento feminista nas décadas de 20 e 30. Na sua tentativa de recuperar a imagem de Woolf como feminista, Moi recorre a Michèlle Barrett, Jane Marcus e por fim a Perry Meisel, cujo trabalho ela considera um dos maiores avanços, teoricamente falando. Inicialmente, Moi refere-se à Michèlle Barrett, em *Women and writing*, dizendo que ela compreendeu bem o ensaio de Woolf, apresentando um estudo perceptivo de suas predecessoras e escritoras femininas contemporâneas e suas insistentes reivindicações sobre as condições materiais das mulheres que confinavam suas consciências. No entanto, Moi percebe que Barrett não leva em consideração os romances de Woolf, o que seria um grande erro separar sua estética de seu ponto de vista político.

Jane Marcus, por outro lado, opta por uma leitura radical da obra de Virginia Woolf, mas, em seus argumentos, reconhece Woolf como

feminista e tenta associá-la ao socialismo, em oposição à sociedade capitalista inglesa. No entanto, todo seu argumento está mais baseado na biografia da escritora do que em seus textos, assim Moi afirma que é difícil considerar a posição radical feminista que é baseada num método tão tradicional. De acordo com Moi (2006), o melhor método de interpretação seria o anti-humanista, para uma compreensão mais ampla da natureza política e estética de Woolf. Porém, ela percebe que esse método ainda não foi produzido e nota que o trabalho de Perry Meisel é um dos primeiros a compreender os aspectos subversivos dos textos de Woolf, pois ele investiga a influência de Walter Pater em Virginia Woolf. Para ele, a diferença conceitual em Woolf e em Pater está inclusa na linguagem da sexualidade.

Finalmente, Moi conclui que a crítica feminista deveria levar em conta tanto os aspectos políticos, quanto os estéticos, pois ambos estão intrinsicamente relacionados na obra de Woolf. Além disso, ela pontua que as feministas de hoje encontram-se em uma posição que é impossível não interpretar Woolf como uma grande escritora feminista. Por isso, a intenção dela é fazer justiça e prestar uma homenagem a Woolf como “*a mother of us all*” e “*a great sister*”. Porém, como veremos a seguir, é importante refletir sobre esse processo de construção da imagem de Woolf enquanto feminista; ao invés de reduzirmos Woolf a apenas um discurso, é necessário percebermos como seu discurso é múltiplo e que nos possibilitaria considerá-la feminista; contudo, não podemos limitá-la a uma única categoria.

5. *A future of one's own* – London

There is no one word, such as romance or realism, to cover even roughly, the works of Dorothy Richardson. Their chief characteristic, if an intermittent student be qualified to speak, is one for which we still seek a name. She has invented, or if she has not invented, developed and applied to her own uses, a sentence which we might call the psychological sentence of the feminine

*gender. It is of a more elastic fibre than the old, capable of stretching to the extreme, of suspending the frailest particles, of enveloping the vaguest shapes. Other writers of the opposite sex have used sentences of this description and stretched them to the extreme. But there is a difference. Miss Richardson has fashioned her sentence consciously, in order that it may descend to the depths and investigate the crannies of Miriam Henderson's consciousness.*⁶⁶ (Woolf, 1979, p. 191)

É exatamente sobre essa apropriação da figura de Virginia Woolf que Bette London (1991) pretende discutir em seu ensaio “*Guerrilha in Pettitcoats or Sans-Culotte?*”, aliando tal apropriação em relação ao futuro da crítica feminista. De forma brilhante e instigante, ela fornece ao leitor uma nova perspectiva em toda essa discussão, que é refletir sobre o modo como nos apropriamos de Woolf: estaríamos olhando ao passado para construir essa “matrilinearidade literária”, mas precisaríamos lembrar que esse olhar ao passado só será válido a partir do momento em que estivermos refletindo sobre os caminhos que definirão o futuro do feminismo ou, então, trata-se apenas de “necrofilia”. Apesar de seu sobrinho Quentin Bell ter escrito que Virginia Woolf não era feminista, nem tampouco uma figura política, muitos pesquisadores têm encontrado nos arquivos da escritora, abundantes evidências do feminismo de Woolf contra a sociedade patriarcal em que ela vivia. Hoje nos parece óbvio e parece que sua obra basta para demonstrar tal posição, sem ser necessário vasculhar em seus arquivos para encontrar essas evidências. London (1991) concorda com Moi (2006), que ao se vislumbrar a obra de Woolf, um bom projeto deve combinar uma política revolucionária, a presença autorial e o processo estético, levando em conta sua escrita e seu discurso feminista.

É interessante notar que Bette London (1991) retoma a análise de Jane Marcus (1988) sobre a trajetória de Virginia Woolf. Inicialmente, Woolf invade o mundo patriarcal, conquistando o território masculino e retornando com suas recompensas para dividir com outras mulheres:

palavras femininas, a frase feminina e, finalmente, uma voz apropriada. Tanto Toril Moi (2006) quanto London (1991) consideram que a Virginia Woolf revolucionária, principalmente foi aquela criada por Jane Marcus (1988), produzida de forma bastante tradicional pela herança crítica, pela investigação biográfica, textual e documental, pelo historicismo e estudos de fonte. Essa Virginia Woolf, descoberta por materiais históricos, tornou-se aquela adequada à crítica pela necessidade de uma feminista radical, que é, coincidentemente, extremamente valiosa para futuras investigações. A imagem que Jane Marcus (1988) defende de Woolf é aquela de um soldado num campo de batalha, cujo objetivo seria conduzir outras mulheres soldados a cruzar esse difícil território. O que é uma imagem bastante contraditória, se pensarmos em *Three guineas* o quão antimilitarista ela era.

London (1991) afirma que a observação de Virginia Woolf (1993, p. 69) em *A room of one's own*, de que “*we think back through our mothers if we are women*” tem levantado muita polêmica na crítica feminista contemporânea, já que funciona como uma figura de retórica bastante evidente ao proporcionar um modelo e, ao mesmo tempo, inspiração para um trabalho de recuperação de uma nova crítica literária feminista. Jane Marcus transformou essa frase em um *slogan* para seu próprio trabalho sobre Woolf. Mas se pensarmos no trabalho de Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) em *The madwoman in the attic*, veremos que aí está a origem para o tributo monumental para a “herança literária feminina”, tanto em *Shakespeare sisters* quanto em *Norton anthology of literature by women* e, em *No man's land* as autoras têm reconhecido que milhares de professoras em todo mundo tem respondido ao chamado de Woolf (1993, p. 69) “*we think back through our mothers, if we are women*”.

Retomamos novamente Elaine Showalter (1977), que embora tenha criticado severamente *A room of one's own*, percebe-se que ela utiliza a

ideia de Woolf na tentativa de reconstruir uma tradição literária feminina. Nota-se pelo próprio título, *A literature of their own*, que Showalter também está criando uma matrilinearidade literária, embora ela afirme que o seu título deve-se a John Stuart Mill, sem mencionar Woolf. Para Showalter, ela aparece com uma “*bad mother*”, mais próxima do anjo do lar que traiu o movimento feminista, pois considera seu projeto de androginia mais como uma fuga do que uma afirmação do movimento feminista. Para Carolyn G. Heilburn (1993), por outro lado, Woolf aparece, ainda que implicitamente, como a “*good mother*”, e que o movimento em direção à androginia seria uma das alternativas para o movimento feminista, oferecendo outras possibilidades em relação à rigidez dos papéis pré-determinados. Já para Gilbert and Gubar (2000), em *The madwoman in the attic*, Woolf seria a mãe musa, assim como em *Literary women* de Ellen Moers.

Shakespeare's sisters: feminist essays on women poets (1979) é uma coletânea de ensaios feministas sobre poetisas como Emily Dickinson, Sylvia Plath e algumas poetisas africanas, e o título retoma a personagem de Woolf e declara explicitamente sua matrilinearidade. Lousie DeSalvo (1981) entende o projeto de Woolf em reconstruir a imagem de Judith Shakespeare como uma busca épica para uma mãe, musa mítica. Nesse caso, Woolf seria a própria Judith Shakespeare, “*a sister of us all*” mas diferente dela, que não escreveu uma simples palavra – ela imprime sua marca na literatura e na história, consagrando-se como uma grande escritora.

Sobretudo, London (1991) questiona que ao ressuscitar a imagem de Virginia Woolf como mãe do feminismo, ela nos faz refletir sobre que tipo de laços estamos estabelecendo nessa relação. Somos irmãs de Woolf? Até que ponto queremos ou precisamos desse laço? E ainda, a quais interesses estamos servindo com esse investimento necrófilo? Ou que papel nos resta

que não o de filhas ou irmãs da nossa grande predecessora? O que a intriga é que nessa reflexão sobre o papel das mães literárias, há um movimento para o passado e não em direção ao futuro. Levando essa posição em consideração, deve-se considerar Woolf como uma representante da trilha, alguém que abriu o caminho para tal “território selvagem”, tomando a expressão de Showalter (2007). Nesse sentido, pode-se considerá-la como “*a mother of us all*”, como menciona Jane Marcus (1988). Contudo, deve-se pensar em novas trilhas e novos rumos para o movimento feminista, pois muitas das questões reivindicadas pelo movimento já foram solucionadas, mas outras foram surgindo. Resta-nos construir a ponte para a trilha do futuro, para mudar, transformar e transcender essas barreiras. Além disso, London (1991) problematiza que o papel de mãe-filha-irmã representa as estruturas da autoridade patriarcal e, como Judith Butler (2008) sugere, tais representações tendem a reforçar a estrutura binária heterossexual, ao contrário do que propõe o projeto de androginia de Virginia Woolf.

Em relação à linguagem de Woolf, London sugere que se as intervenções feministas nos estudos Woolfianos nos ensinam a ler uma revolução na linguagem como uma realização fundamental. Mas podemos entender essa premissa de uma forma diferente, Jane Marcus (1988) propaga um tipo de estética escrita por mulheres, com palavras e frases, que seriam formas apropriadas a essa estética. Kristeva, citada pela autora, compreende esse tipo de estética como não existente, ou como impossibilidades lógicas dentro de estruturas que definem a mulher culturalmente. Nesse sentido, o feminismo francês para London, bem como para muitas outras teóricas, acaba por reduzir a problemática da crítica literária feminista a uma voz e linguagem apropriada, contrária à ordem patriarcal. Em uma discussão recente sobre o *status* de Woolf, como uma figura exemplar para a crítica feminista contemporânea, Rachel

Bowlby (1992), de modo bastante perspicaz, observa a apropriação da figura de Woolf de forma amplamente diferente e mesmo de uma posição contraditória à feminista. Ao encontrar em Woolf uma representante do *spectrum* das possibilidades feministas, ela resolve essas contradições. Para ela, essa posição e representação da multiplicidade – a recusa em ser emoldurada em qualquer resposta conclusiva às “questões generalizantes sobre a mulher” – torna-se o aspecto definidor da obra de Woolf. Nesse caso, o feminismo de Woolf constitui-se pela sua exata disponibilidade e representação à diferença feminista.

Resumindo, o texto de London (1991) leva-nos a questionar sobre a apropriação da figura de Virginia Woolf, do modo como às vezes práticas críticas são forçadas e parecem estar desconectadas de Woolf como autoridade pré-estabelecida. London sugere que ao destacar o projeto feminista de Woolf da sua prática e exemplos, surgiriam novas possibilidades para a produção de novos ensaios feministas sobre Virginia Woolf, assim como novos ensaios feministas que abririam novas trilhas e novos rumos sobre a crítica feminista. Segundo London (1991), é preciso ouvir nossas próprias vozes como algo real, pois talvez isso seja mais difícil de reconhecer: o que está sujeito à manipulação e apropriação pelo feminismo em si. Ou seja, como o feminismo tem sido manipulado pela indústria cultural, de que forma ele tem sido apropriado por diversas vozes contraditórias ao que busca o movimento, de que modo nossas vozes ainda são abafadas por todas as necessidades criadas pela mídia? A visão de London (1991), para encerrar a discussão sobre o projeto político de Woolf, é fundamental para pensarmos algumas questões para discussões futuras: de que modo nos apropriamos da figura de Woolf; como discurso político de Woolf se faz presente em seus romances, estabelecendo essa rede complexa de ligações na sua ficção, ensaios, contos, etc.; como o anjo

do lar está presente nos romances de Woolf e como a androginia poderia ser uma alternativa para rigidez dos papéis sexuais?

Notas

62. “Em suas mãos Aurora sofreu a educação que se pensava ser apropriada para mulheres. Ela aprendeu um pouco de francês, um pouco de álgebra; as leis internas do império birmanês; que rio navegável juntava-se ao Lara; que censo foi tomado no ano V em Klagenfurt; e também, como desenhar Nereidas bem vestidas, como torcer vidro, como rechear pássaros e modelar flores em cera. Pois, a tia gostava de uma mulher feminina [...] Sob essa tortura da educação feminina, a apaixonada Aurora exclamava, algumas mulheres morreram; outras sofreram; algumas que como Aurora tinham ‘relações com o invisível’, sobreviveram, caminham modestamente, são educadas com suas primas, ouvem ao padre e servem chá” (Woolf, 1979, p. 136, tradução nossa).

63. “Que dano sua vida causou a ela enquanto poeta? Um dano enorme, não podemos negar. Pois, está claro, assim que viramos as páginas de *Aurora Leigh* ou das *Cartas* – uma ecoa a outra, pois a mente que encontrou expressão natural nesse imediato e caótico poema sobre homens e mulheres reais, não foi a mente que lucrou com a solidão. Uma mente exigente, acadêmica e lírica que poderia ter utilizado o isolamento e a solidão para aperfeiçoar seus poderes” (Woolf, 1979, p. 138, tradução nossa).

64. “Muito pouco de valor tem sido dito sobre poesia desde que o mundo começou. O julgamento dos contemporâneos é quase sempre errôneo. Por exemplo, a maioria dos poemas que figuram nas obras completas de Christina Rossetti foram rejeitados pelos editores. Sua renda anual proveniente da poesia foi por muitos anos de dez libras. Por outro lado, os trabalhos de Jean Ingelow, como ela notou sarcasticamente, foram publicados em oito edições. Há, é claro, críticos cujo julgamento deve ser respeitosamente consultado” (Woolf, 1979, p. 161, tradução nossa).

65. “Ela (Katherine Mansfield) queria saúde, ela escreveu; mas o que ela queria dizer por saúde? ‘Por saúde’, ela escreveu, ‘Quero dizer o poder de conduzir uma vida adulta e plena em íntimo contato com aquilo que amo – a Terra e suas maravilhas – o mar – o sol... E então, quero trabalhar. Em quê: assim quero viver de modo a trabalhar com minhas mãos e meus sentimentos e meu cérebro. Quero um jardim, uma pequena casa, grama, animais, livros, quadros e música. E a partir disso e como expressão disso, quero escrever’” (Woolf, 1979, p. 186, tradução nossa).

66. “Não há palavra, tal como romance ou realismo, para expressar, ainda que aproximadamente, os trabalhos de Dorothy Richardson. A principal característica deles, se um aluno intermitente for qualificado para falar, seria uma que ainda não encontramos um nome. Ela inventou, ou se ela não inventou, desenvolveu ou aplicou ao seu próprio uso, uma frase que poderia ser chamada de frase psicológica do gênero feminino. Ela é de uma fibra mais elástica do que aquela antiga, capaz de alongar-se ao extremo, de suspender as partículas mais frágeis, de envolver as formas mais vagas. Outros escritores do sexo oposto tem usado frases dessa descrição e alongado-as ao máximo. Mas há uma diferença. A Srta. Richardson modelou sua frase conscientemente para descer às profundezas e investigar as fissuras da consciência de Miriam Henderson” (Woolf, 1979, p. 191, tradução nossa).

PARTE II

**A POLITIZAÇÃO DO
ESTÉTICO:**
TO THE LIGHTHOUSE

Capítulo 3

O FAROL PRISMÁTICO DE VIRGINIA WOOLF

*And the novelists in the future will realise more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories, taking a knowledge of it for granted, as the Greeks did and Shakespeare perhaps – but these generalisations are very worthless.*⁶⁷
(Woolf, 1985a)

Mark Hussey (1995), em seu estudo sobre a obra de Virginia Woolf, analisa a recepção crítica a respeito de *To the lighthouse*.⁶⁸ Para o autor, um momento significativo na história da recepção crítica de Woolf ocorre com a tradução da obra de Eric Auerbach, *Mimesis: the representation of reality in western literature*, primeiro publicado na Suíça em 1946. No capítulo final do livro, “The brown stocking”, ele explica que o método de Virginia Woolf não é apenas uma questão de técnica, mas de atitude em relação à realidade, com seus múltiplos pontos de vista. Ao mesmo tempo em que Hussey percebe a importância de Auerbach, muitos críticos mais recentes têm criticado Auerbach pelo seu ponto de vista patriarcal quando chama os episódios do romance de “domésticos”, considerando-os como episódios menores, desnecessários e despretensiosos.

Vejamos de que modo o método de Virginia Woolf, que além de ser uma questão de técnica, está aliado à sua atitude em relação à realidade; aliás, uma realidade fragmentada e multifacetada, que só poderia ser vislumbrada por meio de múltiplos pontos de vista. Virginia Woolf, com sua narrativa experimental, revitaliza não apenas a linguagem, mas também o próprio romance, ao questionar as fronteiras entre os gêneros

literários. O seguinte registro de seu diário ilustra muito bem tais questionamentos:

*But while I try to write, I am making up To the Lighthouse – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant “novel”. A new _____ by Virginia Woolf. But what? Elegy?*⁶⁹
(Woolf, 1953, p. 80)

Ao escrever *To the lighthouse*, Woolf estava consciente de que estava rompendo com as barreiras entre os gêneros. Mas, também, a escritora sabia que ainda não havia um nome para o tipo de ficção que ela estava propondo. Uma nova elegia referia-se à prosa-lírica do romance, e ainda, ao tom de luto pela perda de um indivíduo, que ela pretendia conferir ao longo da narrativa. O ensaio “*The narrow bridge of art*” foi publicado como “*Poetry, fiction and future*” em 1927, e encontra-se no quarto volume de ensaios de Virginia Woolf, discutindo as fronteiras entre os gêneros e como elas devem tornar-se mais flexíveis no futuro:

*That cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more. We shall be forced to invent new names for the different books which masquerade under this one heading. And it is possible that there will be among the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen. It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry.*⁷⁰ (Woolf, 1994, p. 435)

De fato, pode-se considerar *To the lighthouse* como um dos romances mais canibais de Woolf, em que ela utiliza a elegia como uma forma de poema, dotando sua ficção-elegíaca de um caráter poético, com ritmo, repetições e aliteraões, além de utilizar a pintura como uma forma de intertexto metaficcional que questiona os limites da representação e da linguagem. Nesse sentido, Karen Smythe (1992) observa que Woolf cria uma epistemologia subjetiva, ou seja, um conhecimento de si e do outro, aliando-a a uma estética peculiar, que seria uma linguística artística e lidaria com a emoção como um artifício artístico. Ao longo de *To the*

lighthouse presenciamos esse trabalho em vários momentos: o encontro de Mrs. Ramsay com o farol; o processo de pintura de Lily; quando James se depara com o farol. Esses instantes revelam os *Moments of being* de Virginia Woolf e funcionam como epifanias, momentos reveladores que trazem à tona um estado de consciência da personagem com a sua própria realidade. Tais momentos são repetitivos ao longo do romance e denotam não o fechamento da narrativa, mas sim seu caráter de circularidade. Em se tratando da narrativa experimental de Woolf, outro aspecto a ser elucidado é o caráter de ficção enquanto fragmento. Woolf trabalha a partir de uma cena, de uma imagem, de um fragmento do passado que pode ser expandido em uma história, bem como uma narrativa pode ser condensada em apenas uma única cena ou imagem. Basta pensarmos na imagem de Mrs. Ramsay na janela com James tecendo a meia que deve ser levada ao filho do guardião do farol. Essa simples imagem – mãe e filho à janela – evoca todo o conflito do romance, sem contar a própria simbologia do farol e da viagem em si, que funcionam como uma metonímia do romance como um todo.

Em “*The mark on the wall*”, o caracol representa o símbolo de um princípio infinito, que resume começo-meio-fim. O conto pode ser um exemplo para a dissolução de gêneros na própria escritura de Woolf, e poderia ser considerado um ensaio sobre ficção. Utilizamos “*The mark on the wall*” como um subtexto para *To the lighthouse*, pois compreendemos que o conto pode ser usado como uma teoria para explicar o processo de escrita do romance. Ainda em relação ao caráter de ficção enquanto fragmento, Hermione Lee (1992b), na introdução de *To the Lighthouse*, menciona dois contos que deram origem ao romance *To the lighthouse*. O primeiro, “*The man who loved his kind*”, resumiria o conflito político e sexual entre Lily e Charles Tansley. O segundo, “*The ancestors*”, também

com seu caráter de prosa poética, aborda a questão do luto pela perda dos pais.

Enquanto em *Mrs. Dalloway* Woolf estava pensando em um “*tunneling process*”, em que ela poderia contar o passado aos poucos; em *To the lighthouse* lidamos com os múltiplos pontos de vista, que mencionou Auerbach (1971), além disso, há várias estratégias que informam a sua técnica: elipses, parênteses, travessões, questões retóricas, etc. Em relação às estratégias narrativas, deve-se enfatizar que ao invés de predominar o famoso fluxo de consciência, em *To The lighthouse*, Woolf faz uso do monólogo interior indireto. Há um narrador que adentra a mente das personagens e expressa seus sentimentos. Assim, há o predomínio da estrutura “ela pensou”, às vezes com a ausência dos pronomes pessoais e por outras vezes poderá haver componentes do discurso direto, como exclamações, associações livres e estruturas de frases fragmentadas. A esse respeito, Anna Snaith (1996) argumenta que a mudança de perspectivas permite a Woolf diminuir o domínio do narrador, sem substituí-lo por aquilo que ela considerava a tirania do monólogo em primeira pessoa. Woolf evitava a autoridade absoluta de uma categoria narrativa, como vimos em *A room of one's own*. Por isso, ela nos apresenta uma voz central que controla a narrativa sem utilizar um narrador autoritário, mas uma voz que estava consciente do seu *status* e das suas limitações. Com isso verificamos que na narrativa de Woolf predominam múltiplas vozes, variedade e fragmentação em nome da flexibilidade e da multiplicidade da subjetividade feminina, caminhando para uma conscientização feminista.

Nos primeiros rascunhos de *To The lighthouse*, Woolf pretendia demonstrar em três capítulos a seguinte situação: pai, mãe e filhos no jardim; morte; viagem ao farol. Em todos os capítulos, “*The window*”, “*Time passes*” e “*The lighthouse*”, podemos pensar na estrutura da

moldura. Por um lado, o primeiro capítulo mostra que a personagem é emoldurada pela janela, propriamente dita. Por outro lado, utilizamos a janela como uma metáfora da mente, é por meio dela que o narrador adentra os recônditos da mente da personagem para nos transmitir seus pensamentos. Já no segundo capítulo “*Time passes*”, notamos que o tempo está emoldurado por um período de dez anos. A casa também representa essa estrutura, que pode nos indicar diferentes símbolos, como o corpo ausente de Mrs. Ramsay, a destruição da natureza simbolizada pela decadência da casa, etc. E, finalmente, em “*The lighthouse*” podemos pensar na imagem da luz emoldurada pelo olhar do farol. Nesse mesmo capítulo, a pintura de Lily funciona da mesma forma, como uma moldura e como metáfora da ficção, enquanto representação da realidade.

Vejamos em seguida um breve resumo do romance. Inicialmente, a família Ramsay, juntamente com os amigos Lily, William Bankes e Charles Tansley, passa o verão em uma ilha afastada. James, o filho menor, corta figuras de um velho catálogo e Mrs. Ramsay costura a meia à janela. James deseja viajar até o farol, Mrs. Ramsay candidamente diz que ele poderá ir, se o tempo estiver bom. Contudo, Mr. Ramsay afirma que o tempo não estará bom e estilhaça os sonhos do filho. Entre uma frase de Mrs. Ramsay e outra de Mr. Ramsay, Lily inicia sua pintura de mãe e filho à janela; Lily conversa com William Bankes e Charles Tansley discute com Mr. Ramsay. Mrs. Ramsay, tentando afastar Charles Tansley do filho, convida-o a um passeio à cidade. Mr. Carmichael, o poeta do romance, vagueia de um ponto a outro. As crianças brincam, Mrs. Ramsay observa o farol, os jovens passeiam na praia; até que o jantar é servido, tendo como personagem principal o famoso *boeuf en daube*; todos apreciam a comida e conversam em harmonia. Depois do jantar, as crianças vão para a cama, os jovens fazem novamente um passeio à praia; Mrs. e Mr. Ramsay leem antes de dormir. Fica decidido que irá chover no dia seguinte.

Em seguida, há um período de escuridão que dura dez anos, a casa está vazia e solitária, até que Mrs. McNab, a empregada, aparece para salvá-la da total destruição. O leitor é informado que Mrs. Ramsay morreu na noite anterior, sem nenhuma outra referência temporal. Em seguida, Prue, a filha mais velha, casa-se, mas morre durante as complicações do parto. Se não fosse suficiente, ainda há a morte de Andrew, um dos filhos, durante a guerra. Todas essas mortes são descritas pelo narrador entre parênteses. Lily e Mr. Carmichael voltam à casa para passar um novo verão. No último capítulo, há dois planos narrativos contados em partes alternadas. Um plano descreve o processo de pintura de Lily e o outro a viagem ao farol, com Mr. Ramsay, James e Cam. Ao final, a realização da pintura culmina com a chegada ao farol.

A seguinte análise pretende abordar diferentes aspectos do romance. Inicialmente analisaremos Mrs. Ramsay e sua relação com o próprio farol, considerando a androginia presente nesse momento. Em seguida, analisaremos diversas facetas de Mrs. Ramsay que decorre do seu contato com diferentes personagens. Primeiro, lidaremos com a relação entre Mrs. e Mr. Ramsay, enfatizando sua posição como o anjo do lar, mas também o oposto, como dominadora e tirânica. Passaremos, então, a analisar a relação entre Mrs. Ramsay e James, a ênfase será dada à linguagem utilizada por Woolf para demonstrar diferentes características das personagens. Depois disso, examinaremos a ligação entre Mrs. Ramsay e Lily; nossa preocupação é demonstrar o conflito entre o anjo e seu contraponto. Mais tarde, a análise deve contemplar essencialmente o segundo capítulo, “*Time passes*”. Passaremos, então, a um exame da personagem Lily em seu processo de pintura e, finalmente, nossa atenção se voltará à viagem de Mr. Ramsay, James e Cam.

1. “*The window*”

1.1 Mrs. Ramsay e a mente andrógina

*No, no, nothing is proved, nothing is known. And if I were to get up at this very moment and ascertain that the mark on the wall is really – what shall I say? – the head of a gigantic old nail, driven in two hundred years ago, which has now, owing to the patient attrition of many generations of housemaids, revealed its head above the coat of paint, and is taking its first view of modern life in the sight of a white-walled fire-lit room, what should I gain? Knowledge?*⁷¹ (Woolf, 1985a, p. 81)

Deve-se lembrar que seriam necessários, como sugere Lily, cinquenta pares de olhos para compreender Mrs. Ramsay e que ela não pode ser vista apenas por um ângulo, de forma unilateral. Ela pode ser o anjo do lar, a mãe fértil que nutre seus filhos e marido, a perfeita anfitriã que cria uma atmosfera social de conforto e unidade, aquela que conforta os pobres e doentes, a conselheira que ajuda nos problemas daqueles que estão próximos a ela. Mas não podemos reduzi-la a apenas um determinado papel, a um símbolo monolítico, pois o farol não é apenas uma coisa. Além disso, ela estava consciente do seu papel como mulher e sabia como atuá-lo e quais barreiras ela jamais devia transpor.

Em *To the lighthouse*, Virginia Woolf parece demonstrar o quanto as crenças na metafísica das identidades sexuais imutáveis podem ser destrutivas – representadas por Mr. e Mrs. Ramsay – e tendo Lily como a artista andrógina, cujo objetivo principal é destruir essa oposição. De um modo bastante rígido da ordem simbólica, Mr. Ramsay vive com sua esposa, ignorando a posição que a sociedade tenta sujeitar a mulher. Nesse contexto, Moi (2006) acredita que o projeto de androginia não é uma fuga, como propõe Showalter (1977), mas Moi (2006) o compreende como um reconhecimento e, ao mesmo tempo, com uma falta de compreensão da natureza da metafísica, entendendo que o principal objetivo da luta feminista era a destruição das oposições binárias entre o masculino e o feminino. Nancy Topping Bazin (1973), por exemplo, entende o conceito

de androginia como a união dos aspectos femininos e masculinos e não a destruição da dualidade. Para Bazin, esses são conceitos que carregam o significado essencial e que a solução da androginia seria o equilíbrio entre a verdade masculina e a visão feminina. Herbert Marder (1975), por outro lado, em seu livro *Feminism and art*, considera Mrs. Ramsay como o próprio ideal da androginia. Para ele, ela é a esposa, a mãe e a anfitriã, a artista andrógina que cria com toda a totalidade de seu ser. Heilbrun (1993) não concorda com essa posição e nos aconselha a uma leitura mais profunda de Woolf para compreender que essa interpretação é tão unilateral, como pensar em Mrs. Ramsay como representante da negação da vida. Nesse aspecto, Moi (2006) chama nossa atenção para o fato de que muitos críticos insistem em interpretar Mrs. Ramsay e Mrs. Dalloway como um ideal e acabam por demonstrar um profundo machismo – a distinção radical dos sexos, que seria uma má compreensão do texto de Woolf. Heilbrun (1993) compreende Mrs. Ramsay como o melhor exemplo de androginia e que nos possibilitaria compreender que, como Flaubert diz “*Madame Bovary ces’t moi*”, Woolf também poderia ter dito “*Mrs. Ramsay is me*”.

Durante as décadas de 50 e 60, o romance foi interpretado como uma luta entre os princípios femininos e masculinos, incorporados por Mr. e Mrs. Ramsay. Hebert Marder (1975) os apreende como o símbolo da androginia e entende o farol como um princípio de união, sendo a “torre masculina” e “o mar feminino”. Bazin (1973) entende a representação da árvore na pintura de Lily como o símbolo andrógino. Carolyn Heilbrun (1993) compreende o romance como o melhor exemplo de androginia, com o impulso feminino na primeira parte e o impulso masculino na última parte, unidos pela visão andrógina no final do romance. Já Annis Pratt (1972) em seu ensaio “Sexual imagery in *To the lighthouse*: a new feminist approach” localiza a androginia não apenas na relação

matrimonial, mas, principalmente, em Mrs. Ramsay ela mesma. Sendo assim, Pratt utiliza duas cenas para explicar seu ponto de vista: a primeira, quando Mr. Ramsay vem ao encontro dela para ser reconfortado e a segunda, quando Mrs. Ramsay passa por um momento orgásmico de união com a luz do farol. Para ela, esses dois momentos representam um ato de criatividade andrógina. A união dela com o farol torna-se o símbolo máximo da androginia e sua marca de tranquilidade e privacidade e solidão, em resposta a um mundo que impõe excessivamente a sua autonomia.

Herbert Marder (1975) entende o farol como equivalente simbólico da ideia de androginia e o compreende como qualquer fonte radiante emitindo pulsações de luz nas trevas, levantados no meio de um turbulento mar em ressaca. A imagem aparece em muitos romances – *The voyage out*, *Night and day* e *Orlando* – e é uma chave para a compreensão de seu trabalho como um todo. É importante visualizar a cena completa – o mar e a torre, para Marder a torre masculina e o mar feminino, uma radiação de alguma forma ligando os dois, torna-se o símbolo do casamento dos opostos, ou seja, da mente andrógina. Deve-se enfatizar o perigo das polarizações de gênero. Contudo, a análise de Marder relacionando a luz do farol e a escuridão circundante nos parece pertinente. Marder (1975) explora a relação entre a luminosidade vinda de uma fonte que ilumina a escuridão em que elas surgem, e tal relação representaria um símbolo de união entre dois opostos. Qualquer que seja a natureza da fonte luminosa, seja ela uma torre rígida contra um céu noturno, uma janela iluminada de uma sala de estar, um vasto agregado de edifícios, um holofote ou mesmo um pirilampo piscando por negras cavernas. De fato, o farol é composto de luz e trevas e seu simbolismo está fragmentado em diversas cenas, mas a simbologia maior é a da unidade do ser, representada pela ideia da mente andrógina. Como o caracol de “*The mark on the wall*”, o farol representa

um símbolo de resolução, ambos têm natureza dupla e expressam a união dos opostos, ambos simbolizam um estado de transcendência. Marder percebe que tal simbolismo, a luz que ilumina a escuridão, provém da mesma fonte de inspiração que parecem resumir a filosofia que Virginia Woolf explica tão bem no seu ensaio “*Modern fiction*”:

*Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from beginning of consciousness to end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?*⁷²
(Woolf, 1984, p. 150)

Marder (1975) ilustra outro momento para exemplificar sua análise, em *A room of one's own*, quando Woolf diz se Chloe gosta de Olivia e Mary Carmichael sabe como expressá-lo, ela acenderá uma tocha naquela vasta câmara escura onde ninguém esteve ainda, onde é tudo meia-luz e sombras profundas, como aquelas cavernas serpenteantes em que se vai com uma vela, perscrutando acima e abaixo. A iluminação da caverna representaria a ampliação do autoconhecimento e colocaria a mulher um passo mais perto da androginia, sua mente se tornaria luminosa, incandescente, como um farol que ilumina o mar na noite escura e lança uma luz ao navegante.

Em *To the lighthouse*, entendemos que a metáfora do farol está ligada ao enigma representado por Mrs. Ramsay, e tal enigma surge por trás dos acontecimentos cotidianos, entre um olhar e outro, quando se levanta um pouco o véu ou no abrir das janelas da consciência. Quanto mais simples e corriqueiras as representações na consciência de Mrs. Ramsay, mais essenciais elas se tornam, pois fornecem uma síntese das relações que auxiliam o leitor a desvendar tal enigma. Como o farol, acompanhamos Mrs. Ramsay com seu levantar e baixar de olhos que ilumina a cena ao leitor ou esconde detalhes importantes para podermos decifrá-los. Um

levantar de olhos que capta a beleza peculiar do olhar de Lily Briscoe ou um baixar de olhos que recai sobre os móveis e libera a trama da sua consciência interna e nos leva a refletir sobre o passar do tempo e seu efeito devastador sobre a dissolução dos objetos sólidos, que se dissolvem sob seu olhar:

*She looked up – what demon possessed him, her youngest, her cherished? – and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see it, positively dripped with wet? Never mind [...]*⁷³ (Woolf, 2004b, p. 24)

Marder (1975) nos lembra que o romance de Woolf está repleto de cenas que parecem ter consciência própria, de objetos que se agitam quase a se dissolverem em metáforas. Woolf parece apreender a poesia dos objetos sólidos e dos incidentes do cotidiano, sem abandonar a tentativa de expressar experiências visionárias:

*For now she need not think about anybody. She could be herself, by herself. And that was what now she often felt the need of – to think; well not even to think. To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated, and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself; and this self having shed its attachment was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless.*⁷⁴ (Woolf, 2004b, p. 58)

Nesse momento, o leitor entra em contato com uma faceta de sua identidade, quando ela está sozinha, silenciosa, sem o papel de anjo do lar, devotando seu tempo ao outro. Nessa passagem, devem-se considerar vários aspectos: o que é Mrs. Ramsay à parte da sociedade patriarcal, quando ela pode ser ela mesma, por ela mesma? Como identificar essa “wedge-shaped core of darkness”, ou seja, uma porção de escuridão,

invisível ao olhar dos outros, que poderia lançar-se em aventuras e em experiências que pareciam ilimitadas? Pensamos que Mrs. Ramsay, enquanto está representando o anjo do lar, está confinada nesse papel social. Mas, no momento em que ela entra em contato com seu “eu” andrógino, ela destaca-se desse papel e sua mente está livre para ser ela mesma e explorar porções desse seu “eu”, desconhecido, por isso “*wedge-shaped core of darkness*”, mas que parece levá-la à aventuras e experiências ilimitadas. Nessa cena, as palavras tornam-se parte do processo da perda da personalidade, preparando-a para a integração com o farol. O ritmo da linguagem ajuda no processo de transição de um modo de percepção analítico para o contemplativo:

*This core of darkness could go anywhere, for no one saw it. They could not stop, exulting. There was freedom, there was peace, there was most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability. Not as oneself did one find rest ever, in her experience (she accomplished here something dexterous with her needles), but as a wedge of darkness. Losing one personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing specially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at – that light for example.*⁷⁵ (Woolf, 2004b, p. 58)

Contudo, questionamos: se há por um lado um processo de perda de personalidade, há por outro lado um contato com um aspecto desconhecido da personalidade, que lhe permite maior liberdade, paz, estabilidade e contato com um tempo eterno, diferente do tempo real, das experiências sociais. Esse momento é o encontro com a luz do farol, o que nos leva a pensar na fusão da escuridão com a luz, no momento dessa união há uma explosão de êxtase, que gera a mente andrógina e visionária:

*She looked up over her knitting and met the third stroke and it seemed to her like her own eyes meeting her own eyes, searching as she alone could search into her mind and her heart, purifying out of existence that lie, any lie. She praised herself in praising the light, without vanity, for she was stern, she was searching, she was beautiful like that light. It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they became one; felt she knew one.*⁷⁶ (Woolf, 2004b, p. 59)

Esse processo elucida a busca de Mrs. Ramsay para algo que vai além de sua experiência social. Nessa busca, ela vasculha sua mente e coração para além da sua própria existência. Ao olhar o farol, ela funde-se a ele. A questão do olhar é fundamental ao longo da narrativa; é por meio do olhar que se dá a apreensão da realidade e por meio da apreensão que ocorre o processo criativo. Aqui Mrs. Ramsay olha o farol e transforma-se nele; ao voltar-se aos objetos inanimados, ela acaba tornando-se cada um deles. Assim, não há uma perda da personalidade, mas, há, sobretudo, uma redimensionalidade dela, que se agrega à sua realidade, unindo-se a ela. A mudança de pronomes do “*she*” para “*one*”, do “ela” para o “farol”, do farol para os objetos inanimados, nos permite falar da mente andrógina sem obstáculos, permeável, flexível e múltipla:

*She stopped knitting; she held the long reddish-brown dangling in her hands a moment. She saw the light again. With some irony in her interrogation, for **when one woke at all, one's relation changed**, she looked at the steady light, pitiless, the remorseless, which was so much her, yet so little her, which had her at its beck and call (she woke in the night and saw it bent across their bed, stroking the floor), but for all that she thought, watching it with fascination, hypnotised, as **if it were stroking with its silver fingers some sealed vessel in her brain whose bursting would flood her with delight**, she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness, [...]*⁷⁷ (Woolf, 2004b, p. 60, grifo nosso)

A partir do encontro de Mrs. Ramsay com a luz do farol, ela passa por um momento de fusão com a luz e com a realidade que a cerca. Tudo isso resulta no despertar da mente andrógina, em que ela retorna transformada,

ela já não é a mesma, como se a luz do farol tivesse tocado alguma parte velada de seu cérebro e cuja explosão a inundaria de prazer e êxtase. Para além da sua existência social, há um espaço e tempo em suspensão em que ela pode libertar sua mente andrógina para vivenciar experiências ilimitadas. Edward L. Bishop (1992) vê nessa passagem uma ação dramática, em que Woolf explora o poder encantatório da linguagem que confere ao romance um ritmo poético e harmônico. Segundo o autor, a linguagem de Woolf resiste a interpretação intelectual e suas palavras fornecem formas às expressões do corpo. Somente a linguagem poética poderia expressar certos estados, embora a linguagem social seja necessária e útil para criar um momento de harmonia e simetria durante o jantar.

Se, inicialmente, Mrs. Ramsay identifica-se com a escuridão, ao final ela termina por identificar-se com a luz e ela própria vivencia um momento de fusão com farol, a fonte de luz para quem todas as linhas convergem, todas as personagens voltam-se em busca de um sentido, de um significado para suas vidas. Como o farol que ilumina a ilha, Mrs. Ramsay ilumina e revela as outras personagens. O que ela não revela é o enigma de sua própria personalidade, o que há por trás de sua beleza, o que há por trás da tristeza que esconde seu olhar. É essa condição que Lily procura representar no último capítulo e acaba por retratá-la como uma “forma triangular em púrpura”. Edward Bishop (1992) considera que a linguagem de Woolf parte da função social até chegar ao seu poder encantatório. Às vezes veremos que o silêncio é necessário, quando Mrs. Ramsay, por exemplo, observa silenciosamente o farol. Além disso, o silêncio permeia todo o capítulo “*Time passes*”. Às vezes palavras são necessárias, quando Mrs. Ramsay quer ouvir a voz do marido. Às vezes, palavras não conseguem expressar certas experiências, como, por exemplo, a fusão com o farol ou quando Lily não consegue expressar suas

sensações corpóreas. Ou, ainda, quando Mrs. Ramsay não consegue dizer ao marido que o ama. Às vezes, as palavras não são necessárias e o diálogo ocorre em total silêncio entre Mr. e Mrs. Ramsay e entre Lily e Mr. Carmichael. Às vezes a linguagem social é importante para a construção da harmonia, por exemplo, durante o jantar. Às vezes, a linguagem poética de Woolf, com seu caráter metafórico, pode expressar de forma bem-sucedida uma experiência que transcende a lógica. Tal como ocorre quando Mrs. Ramsay está observando o farol e funde-se a ele.

Há no romance a metáfora da luz como conhecimento, razão, consciência. Por isso podemos notar um controle consciente do efeito da luz, uma diferença que proporciona a luz natural do ambiente social e da luz que incide sobre o espaço fechado. A luz do dia comunica-se com Mrs. Ramsay lembrando-a da sua próxima tarefa, momento em que as crianças devem ir para a cama e o jantar deve ser servido. A luz do sol está associada com a exposição inevitável e arrebatadora da verdade, enquanto a luz das velas e de lâmpadas produz um efeito de ilusão que perpassa nosso mundo. A escuridão que permeia o capítulo “*Time passes*” pode ser compreendida como a descrença na racionalidade humana, como se não pudéssemos enxergar claramente diante das atrocidades consequentes da guerra. Para Jean Guiguet (1965), diferentes tipos de luzes criam diversos efeitos nos personagens ao longo da narrativa. Se em *Mrs. Dalloway* o efeito sonoro do Big Ben indica a passagem do tempo, em *To the lighthouse*, o efeito da luz que incide sobre as personagens também indica uma mudança temporal, mas aqui, como um quadro de Monet, o objeto muda a partir da luz que se projeta sobre ele. Isso cria um efeito impressionista, mas também cria uma multiplicidade de perspectivas e de sentido, como se a personagem estivesse em contato com diferentes realidades e se transformasse diante delas. O que nos permite analisar Mrs. Ramsay a partir de múltiplas perspectivas – ela em relação ao farol;

em relação às outras personagens (Mr. Ramsay, Charles Tansley, William Banks, Mr. Carmichael, James e Lily); solitária em contato com a sua própria caverna; Mrs. Ramsay em relação à natureza, à casa, ao mar, à ilha, a uma folha que cai, ao barulho do vento ou ao silêncio da noite, assim como o farol, Mrs. Ramsay não é apenas uma coisa; como um caleidoscópio ela representa diversas facetas em diferentes momentos da narrativa. O farol, bem como o caracol de “*The mark on the wall*”, tem um significado múltiplo, plural, ambivalente e contraditório. Essa indeterminação é uma forma de questionar o conhecimento. Como diz Woolf (1985a, p. 81) na citação acima, nada pode ser provado, nada pode ser conhecido, pois o conhecimento, assim como a linguagem e a sexualidade, não deixa de ser um construto e enquanto tal pode ser construído, destruído, reconstruído e ressignificado.

1.2 A tirania do anjo do lar

*What now takes the place of those things I wonder, those real standard things? Men, perhaps, should you be a woman; the masculine point of view which governs our lives, which sets the standard, which establishes Whitaker's Table of Precedency, which has become, I suppose, since the war half a phantom to many men and women, which soon, one may hope, will be laughed into the dustbin [...]*⁷⁸ (Woolf, 1985a, p. 80)

O anjo do lar e a estória da Virgem Maria desenvolvem-se a partir da mesma equação: reverência paga pela autonegação. A extrema redenção de Mrs. Ramsay seria compensada pela reverência da sociedade patriarcal. Porém, o mito da Virgem Maria sugere que para ser reverenciada, a mulher não é mais considerada como um ser real, mas sim como um ser ideal que morreu para a vida e cuja morte seria celebrada, pois ela somente poderia sobreviver com tal imagem idealizada por meio da morte. Mrs. Ramsay consegue ser ela mesma apenas no silêncio e na solidão, único momento em que ela não está se doando aos outros, isto é, quando

ela não está lendo para James, ou quando não está acalmando Cam de seus medos, ou quando não está assegurando o marido ou confortando-o, mesmo quando leva Charles Tansley à cidade, ao persuadir Mr. Bankes a ficar para o jantar, em suas visitas aos pacientes ou quando toma para si toda a responsabilidade e esforço para criar integração e harmonia social durante o jantar.

Em um desses papéis percebe-se que a função de Mrs. Ramsay é refletir os homens e assegurá-los de suas próprias identidades, por isso retomamos aqui a imagem do espelho mágico a que Woolf se refere em *A room of one's own*, cujo poder seria o de refletir a figura masculina duas vezes seu tamanho natural. Mrs. Ramsay está constantemente reafirmando que seu marido é uma pessoa admirável, um grande filósofo e intelectual. Parte de seu papel é tornar possível o progresso da civilização, pois como afirma Woolf (1993) em *A room of one's own*, se ela começa a dizer a verdade, a figura no espelho diminui e o homem acaba por se sentir inadequado à vida. Nesse processo de refletir a figura masculina, ela deve lidar com o marido que requer reconhecimento a todo o momento, mas também com Charles Tansley, que acaba figurando como uma paródia de Mr. Ramsay, como um discípulo que repete e reforça o papel do mestre. A princípio, há a relação de Mrs. Ramsay e Charles Tansley:

*Indeed, she had the whole of the other sex under her protection; for reasons she could not explain, for their chivalry and valour, for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable, something trustful, childlike, reverential; which an old woman could take from a young man without loss of dignity [...]*⁷⁹ (Woolf, 2004b, p. 5)

Inicialmente, Mrs. Ramsay tem a sociedade patriarcal aos seus pés, por isso a figura masculina age em relação a ela com certa reverência. Por outro lado, como nos ensina *The madwoman in the attic* (Gubar; Gilbert, 2000), sabemos o preço que a mulher paga por toda essa reverência;

contudo, sabemos também que essa não é uma relação simples e unilateral. Mrs. Ramsay, como o espelho mágico, reflete a figura masculina inflando-lhe o ego, por outras vezes Mrs. Ramsay acaba sendo ela mesma refletida nesse espelho e aumentando sua figura duas vezes o seu tamanho natural. Há diferentes variações nessa relação, sendo assim, Mr. Ramsay depende do espelho (Mrs. Ramsay) para que sua autoridade seja legitimada, pois sem o espelho seu poder inexistiria. Mrs. Ramsay enquanto espelho detém o poder de legitimar o outro, nesse caso, seu poder é enaltecido e fortalecido, mas logo ela o transmite ao outro. De qualquer forma, Woolf não constrói sua personagem problematizando essa posição, mas a constrói como alguém que aceita essa posição de veneração masculina e que retorna esse olhar de reverência dotando-lhes de poder, para que mantenham o padrão social sob controle e continuem exercendo seu papel de colonizador. É desse modo que Mrs. Ramsay retorna a autoconfiança de Charles Tansley:

*She could not follow the ugly academic jargon, that rattled itself so glibly, but said to herself that she saw now why going to the circus had knocked him off his perch, poor little man, and why he came out, instantly, with all that about his father and mother and brothers and sisters, and she would see to it that they didn't laugh at him any more; [...] still he went on talking, about settlements, and teaching, and working men, and helping our own class, and lectures, till she gathered that he had got back entire self-confidence, had recovered from the circus [...]*⁸⁰ (Woolf, 2004b, p. 11)

Assim, toda a devoção de Charles Tansley em relação à Mrs. Ramsay volta a ele em termos de autoconfiança para que ele siga colonizando terras ou mentes com suas palestras. Mas a escritora não requer a transformação desse modelo, pelo menos nesse momento. Tanto William Bankes e Charles Tansley funcionam como paródia de Mr. Ramsay e como tal eles repetem o excesso de reverência à beleza de Mrs. Ramsay:

With stars in her eyes and veils in her hair, with cyclamen and wild violets – what nonsense was he thinking? She was fifty at least; she had eight children.

*Stepping through fields of flowers and taking to her breast buds that had broken and lambs that had fallen; with stars in her eyes and the wind in her hair – He took her bag.*⁸¹ (Woolf, 2004b, p. 13)

Tanto em *The madwoman in the attic*, como em *Sexual politics*, vimos que esse excesso de reverência causa a objetificação da mulher, que termina por se sujeitar à sociedade patriarcal ao invés de tornar-se sujeito de seu próprio processo histórico. Com toda sua beleza e bondade, Mrs. Ramsay está próxima da Virgem Maria, retratada por Lily como a Virgem e seu filho, mas sabemos que o mito da Virgem só é válido para a mulher que morreu para sua vida ou que viveu uma morte em vida. William Bankes também reverencia Mrs. Ramsay:

*“Nature has but little clay”, said Mr. Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it through she was only telling him a fact about the train, “like that of which she moulded you.” He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face.*⁸² (Woolf, 2004b, p. 27)

Essa passagem que ocorre entre parênteses, um dos capítulos analisados por Eric Auerbach (1971), enquanto Mrs. Ramsay costura a meia que deve ir para o filho do guardião do farol, temos essa interrupção nos processos mentais de Mrs. Ramsay para demonstrar o que William Bankes pensa sobre o enigma da personagem, e enquanto ele pensa sobre ela, há ainda um parentêse dentro do parênteses, pois ele está observando o grande progresso da construção de um hotel e reflete sobre os tijolos que os homens carregam. Por um lado, podemos estabelecer um paralelo entre os tijolos utilizados na construção, com a argila utilizada na construção de Mrs. Ramsay. William Bankes nos oferece mais um tijolo na construção complexa dessa personagem, já que a natureza não tem tanta argila, como aquela que moldou sua face. Por outro lado, também podemos pensar que

esse parêntese dentro dos parênteses reflete a visão que Woolf capta em *Three guineas*, o mundo público do progresso da civilização e o mundo privado de Mrs. Ramsay. Tal como Auerbach (1971), nos perguntamos qual o sentido desse parágrafo, que pista William Bankes nos lança para resolver as idiossincrasias e incongruências dessa personagem tão complexa que é Mrs. Ramsay. Não podemos nos limitar a sua beleza, pois ela pode ser ilusória, assim como não podemos vê-la como uma mulher qualquer, já que aqui ela aparece tão diferenciada e tão única. Em contrapartida a essa visão, há a posição de Mr. Carmichael que não se permite reverenciar Mrs. Ramsay, e essa oposição leva-a a questionar sobre sua própria vaidade:

*[...] and that all this desire of hers to give, to help, was vanity. For her own self-satisfaction was it that she wished so instinctively to help, to give, that people might say of her, "O Mrs. Ramsay! Dear Mrs. Ramsay... Mrs. Ramsay, of course!" and need her and send for her and admire her? Was it not secretly this that she wanted [...]*⁸³ (Woolf, 2004b, p. 39)

A partir dessa reflexão, pensamos em outra possível representação para Mrs. Ramsay, que pode ser contrária a toda essa beleza e bondade com que ela é retratada, que é a posição de tirana e dominadora que atua a favor de sua própria vaidade. Na seguinte passagem, Mrs. Ramsay reflete sobre si mesma e sobre como outras personagens a compreendem:

Wishing to dominate, wishing to interfere, making people do what she wished – that was the charge against her, and she thought it most unjust. How could she help being "like that" to look at? No one could accuse her of taking pains to impress. She was often ashamed of her own shabbiness. **Nor was she domineering, nor was she tyrannical.** It was more true about hospitals and drains and the dairy.⁸⁴ (Woolf, 2004b, p. 53, grifo nosso)

Certas tomadas de decisões de Mrs. Ramsay, e mesmo sua postura em relação ao casamento, parecem de fato um pouco autoritárias. Mesmo seu desejo por controlar a vida daqueles que estão ao seu redor, de acordo com

sua própria opinião, isso a torna bastante controladora. Tais representações contribuem para a construção de Mrs. Ramsay como uma personagem bastante complexa, que pode ser compreendida por diferentes ângulos e cada perspectiva iluminará certos aspectos de sua personalidade, que pode ser vista como um prisma, com diferentes tonalidades e texturas. Mesmo sua posição como mãe superprotetora pode ser compreendida com um duplo sentido. Por um lado, ela é dominadora, por outro ela é extremamente superprotetora. Contudo, sua postura como superprotetora e dominadora nos indica a inevitabilidade da morte, é impossível fugir dos horrores de um mundo trágico que, brevemente, eles irão enfrentar:

*She would have liked always to have had a baby. She was happiest carrying one in her arms. Then people might say she was tyrannical, domineering, masterful, if they chose; she did not mind. And touching his hair with her lips, she thought, he will never be so happy again, but stopped herself, remembering how it angered her husband that she should say that. Still, it was true. They were happier now than they would ever be again.*⁸⁵ (Woolf, 2004b, p. 54, grifo nosso)

Nas duas passagens acima citadas, há um diferente retrato de Mrs. Ramsay, como tirana e dominadora e aquela cujos desejos devem realizados. Nesse sentido, sua posição reflete a personagem do conto “*The fisherman’s wife*”, que deseja poder e domínio sobre o outro. Seria essa postura secretamente o que ela esconde e quando afirma que não deseja nem um pouco ser mais que o marido? Não seria o contrário, ela sabe que é superior ao marido, mas evita problematizar os papéis sociais e por isso secretamente ela reprime tal posição?

Beth Rigel Daugherty (1991) interpreta a utilização do conto de outra maneira. Para ela, a leitura do conto implica que a mulher que alimenta seu desejo, ou pior, que conquista o poder, deveria ser punida. O conto também justifica o controle social sobre a mulher, a partir do momento em que ele representa o desejo da mulher por poder como insaciável. Mas, ao

longo do romance, coloca Daugherty, não é o desejo de Mrs. Ramsay que é insaciável, mas sim de Mr. Ramsay. O conto ensina a Mrs. Ramsay que uma mulher sedenta por poder deveria ser punida e transforma a criação bem-sucedida dela em medo de aparecer melhor ou superior ao marido. Ironicamente, o temor de Mrs. Ramsay de parecer superior ao marido seria sem fundamento, já que outros homens no romance certamente consideram a contribuição de Mr. Ramsay vital à sociedade e muito mais importante que o papel social que ela desempenha. Na verdade, eles consideram que ela, juntamente com os oito filhos, impede e impossibilita a carreira intelectual de Mr. Ramsay, pois se ele tivesse mais tempo, poderia dedicar-se mais à filosofia.

Daugherty (1991) entende que Woolf utiliza o conto para expressar o desrespeito patriarcal com a existência feminina nos níveis pessoais, políticos e sociais dentro da sociedade. Mrs. Ramsay inconscientemente internaliza e reforça a voz da sociedade patriarcal em que os homens parecem repetir a mensagem do conto: a mulher que clama por conhecimento e poder deve ser negada; elas são muito inferiores para adquiri-lo, pois se elas assim o fizerem, certamente, farão mau uso dele. Woolf também utiliza o conto para mostrar de que modo o papel do anjo seduz Mrs. Ramsay. Ao tentar evitar ser como a esposa do pescador no conto – não natural, pecadora e perversa – ela acaba por cair no papel da Virgem Maria em sua tentativa de ganhar a reverência masculina. No entanto, tal reverência tem um alto custo: o autossacrifício. De fato, o patriarcado ganha com a relação entre os dois mitos implícitos: a personagem não pode participar da sua própria destruição, pois os mitos evitam tal possibilidade, formando barreiras internas que, como Woolf (1993) menciona, estão firmemente interligadas. Por isso Mrs. Ramsay não se sente bem com o papel de ter que apoiar o marido, proporcionando-lhe autoconfiança e compaixão, que ele tanto demanda. Ela está consciente

do papel que deve atuar, embora deva reprimir-se e esforçar-se para não revelar que é superior a Mr. Ramsay, quando diz:

*[...] she didn't like even for a second, to feel finer than her husband, and further, could not bear being entirely sure, when she spoke to him, of the truth of what she said [...] for then people said he depended on her, when they must know that of the two he was infinitely the more important, and what she gave the world, in comparison with what he gave, negligible.*⁸⁶ (Woolf, 2004b, p. 36)

Deve-se examinar a personagem de Mrs. Ramsay com maior acuidade quando ela aparece como o anjo do lar, ou como a bela e bondosa Virgem Maria, ou como o espelho mágico que reflete o outro duas vezes seu tamanho natural, ou quando ela figura como a tirana vaidosa e dominadora cujos desejos devem ser realizados. Vejamos que a relação entre ela e o marido também repete a relação com Charles Tansley e William Bankes, e essa relação poderia ser demonstrada pela seguinte equação: a figura masculina idolatra Mrs. Ramsay, que retorna tal idolatria dotando-lhes de poder, cuja função é manter o *status quo* da sociedade patriarcal:

*He wanted sympathy. He was a failure, he said. Mrs. Ramsay flashed her needles. Mr. Ramsay repeated, never taking his eyes from her face, that he was a failure. She blew the words back at him. "Charles Tansley..." she said. But he must have more than that. It was sympathy he wanted, to be assured of his genius, first of all, and then to be taken within the circle of life, warmed and soothed, to have his senses restored to him, his barrenness made fertile.*⁸⁷ (Woolf, 2004b, p. 35)

As seguintes passagens demonstram como Mr. Ramsay busca o reconhecimento, mas não basta que ele tenha o reconhecimento de seus discípulos, ele requer a compaixão de Mrs. Ramsay e, mais do que isso, ele precisa sentir que é necessário ao círculo da vida, que é necessário não apenas à sua família, mas por todo o mundo, tendo sua obra e seu pensamento reconhecido e perpetuado:

*Charles Tansley thought him the greatest metaphysician of the time, she said. But he must have more than that. He must have sympathy. He must be assured that he too lived in the heart of life; was needed; not here only, but all over the world. Flashing her needles, confident, upright, she created drawing-room and kitchen, set them aglow; bade him take his ease there, go in and out, enjoy himself.*⁸⁸ (Woolf, 2004b, p. 35, grifo nosso)

As repetições enfatizam o caráter insatisfatório de Mr. Ramsay, que nesse caso funciona como a esposa do conto “*The Fisherman’s wife*”, ele deseja e espera que Mrs. Ramsay o dote do poder que ele pensa possuir. Mas, também aqui, enquanto ele atua como a criança mimada que deseja a atenção materna, ela figura como exemplo de competência feminina, ou como aquela que traz a luz para a escuridão, ou mesmo como a mãe que protege o filho que jamais se machucaria caso ele estivesse sempre sob o seu amparo ou autoridade:

*He was a failure, he repeated. Well, look then, feel then. Flashing her needles, glancing round about her; out of the window, into the room, at James himself, she assured him, beyond a shadow of a doubt, by her laugh, her poise, her competence (as a nurse carrying a light across a dark room assures a fractious child), that it was real; the house was full; the garden blowing. If he put implicit faith in her, nothing should hurt him [...]*⁸⁹ (Woolf, 2004b, p. 35, grifo nosso)

Aqui também podemos pensar no oposto do espelho mágico; enquanto ele se sente um fracasso, ela aparece como uma figura autoconfiante, competente, aquela que ilumina, que assegura e protege, seu poder é magnificado no reflexo do espelho mágico. Contudo, Mrs. Ramsay, enquanto detentora de poder e energia vital, tem seu tamanho original duplicado, mas ao doar esse poder a Mr. Ramsay, ela acaba por perder sua energia vital e termina exausta em total abandono:

Filled with her words, like a child who drops off satisfied, he said at last, looking at her with humble gratitude, restored renewed, that he would take a turn; he would watch the children playing cricket. He went.

*Immediately, Mrs. Ramsay seemed to fold herself together; one petal closed in another, and the whole fabric fell in exhaustion upon itself, so that she had only strength enough to move her finger, in exquisite abandonment to exhaustion [...]*⁹⁰ (Woolf, 2004b, p. 35)

Woolf demonstra com uma linguagem devastadora o preço que a mulher paga para representar o anjo do lar. No caso de Mrs. Ramsay, a doação de sua energia vital lhe custa a própria vida. Lembrando das palavras de Lily: “*Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died*” (Woolf, 2004b, p. 143). Mrs. Ramsay sabe que eles devem demonstrar os devidos papéis sociais e não que o marido depende dela ou que ele a descompõe com sua necessidade por reconhecimento, ela sabe que o retorno social de seu trabalho intelectual, comparado ao seu trabalho doméstico, é infinitamente maior. Contudo, ela sabe que não deve lhe contar a verdade, pois caso ela o diga, ele diminuiria seu tamanho tremendamente e, é claro, afetaria o andamento da unidade da sociedade patriarcal, por isso ela deve esconder as pequenas coisas diárias, mas isso representa um grande fardo que ela deve carregar nessa relação. Tal relação nos leva a refletir sobre a inadequação das relações humanas; Mrs. Ramsay entende como é sofrível perceber que as mais perfeitas relações estão baseadas no fracasso. Assim também é a percepção de Lily sobre as relações e que resume o pensamento de Woolf, sobre a impossibilidade da comunicação com o outro. Enquanto as vidas das mulheres forem reguladas pelas leis da *Whitaker's Table Precedency*, haverá sempre um abismo separando homens e mulheres.

1.3 Mrs. Ramsay e James

In certain lights that mark on the wall seems actually to project from the wall. Nor is it entirely circular. I cannot be sure, but it seems to cast a perceptible shadow, suggesting that if I ran my finger down the strip of the wall it would, at a certain point, mount and descend a small tumulus, a smooth tumulus like

*those barrows on the South Downs, which are, they say, either tombs or camps.*⁹¹ (Woolf, 1985a, p. 80)

A citação anterior parece-nos indicar que há diferentes modos de lidar com a realidade, assim como há diferentes modos de manipular a linguagem. A partir deste ponto de vista, analisaremos em que termos ocorre o processo de comunicação entre Mrs. Ramsay e James, que é interrompido pela figura paterna. Tal diálogo estabelece uma síntese do romance, cuja promessa é a viagem ao farol. O romance representa a expectativa em diversos níveis: para James a expectativa de que a viagem será realizada; para Lily, que sua pintura será finalizada; para Mr. Ramsay a possibilidade de alcançar a letra R no seu dicionário filosófico; para Mrs. Ramsay expectativa de garantir um futuro seguro para os filhos, embora ela tenha a impressão ou a certeza da fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte.

Nesse primeiro capítulo, pode-se perceber a estrutura do romance como um todo. Enquanto Bernard Blackstone (1949) compreende o romance como o primeiro capítulo “*integration*”, o segundo capítulo como “*desintegration*” e o último como “*re-integration*”; Howard Harper (1982) entende que “*The window*” seria a percepção, “*Time passes*” seria a negação e “*The lighthouse*” seria a reconciliação. Nesse caso, pensamos que o diálogo entre Mrs. Ramsay, James e Mr. Ramsay representaria também a estrutura do romance, sendo que a primeira frase de Mrs. Ramsay representaria a afirmação, a frase de Mr. Ramsay denotaria a negação e a frase final de Mrs. Ramsay mostraria a síntese: mesmo que o tempo não esteja bom, será um novo dia e, logo, com diferentes possibilidades e expectativas, mesmo que essa promessa tenha uma duração de dez anos para que seja realizada. Vejamos, a seguir, o teor desse diálogo e as suas implicações:

“Yes, of course, if it’s fine to-morrow”, said Mrs. Ramsay, “But you’ll have to be up with the lark,” she added.

*To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled the expedition were bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night’s darkness and a day’s sail, within touch.*⁹² (Woolf, 2004b, p. 3, grifo nosso)

Inicialmente, Mrs. Ramsay estabelece uma afirmação, mas sob duas condições: se o tempo estiver bom; James terá que levantar muito cedo. Porém, para James não importam as condições, as palavras de Mrs. Ramsay foram suficientes para criar a viagem em si, como se ela estivesse para acontecer e, ironicamente, como um dia perfeito para velejar após uma noite de escuridão. O único problema é que a escuridão no romance levará dez anos para ser dissipada e para que a viagem possa ser realizada. Durante esses dez anos há um grande obstáculo e um imenso conflito que James deve resolver para que possa realizar sua viagem, que é a presença da figura paterna:

“But,” said his father, stopping in front of the drawing window, “it won’t be fine.”

*Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father’s breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr. Ramsay excited in his children’s breasts by his mere presence.*⁹³ (Woolf, 2004b, p. 4, grifo nosso)

Enquanto as palavras de Mrs. Ramsay têm o poder de construir a própria viagem, a negação de Mr. Ramsay e o próprio pessimismo do pai têm o poder de dilacerar todos os sonhos de James e, como consequência, resultam em uma das imagens mais violentas de todo o romance e que estabelece o conflito edipiano entre James e Mrs. Ramsay: se ele pudesse ele mataria o pai para ficar apenas com a visão otimista da mãe, construindo um mundo em que tudo é possível:

*“But it may be fine – I expect it will be fine,” said Mrs. Ramsay, making some little twist of the reddish-brown stocking she was knitting, impatiently. If she finished it to-night, if they did go to the Lighthouse after all, it was to be given to the Lighthouse keeper for his little boy, who was threatened with a tuberculous hip [...]*⁹⁴ (Woolf, 2004b, p. 4, grifo nosso)

Em contraste com a linguagem brusca e interruptiva de Mr. Ramsay, as frases de Mrs. Ramsay são marcadas pelo condicional, pelos verbos modais e pelo tempo futuro, no sentido de estabelecer uma possibilidade e criar condições favoráveis para que a viagem possa acontecer. Quando ela diz: *“But it may be fine – I expect it will be fine”*, o *“but”* representa uma adversativa e está em oposição à afirmação do marido e o *“expect”* aqui representa mais do que uma expectativa e sim um comando, com toda a autoridade que Mrs. Ramsay possui:

*“Perhaps you will wake up and find the sun shining and the birds singing,” she said compassionately, smoothing the little boy’s hair, for her husband, with his caustic saying that it would not be fine, had dashed his spirits she could see. This going to the Lighthouse was a passion of his, she saw, and then, as if her husband had not said enough, with his caustic saying that it would not be fine to-morrow, this odious little man went and rubbed it in all over again.*⁹⁵ (Woolf, 2004b, p. 14, grifo nosso)

Na passagem acima citada, na frase de Mrs. Ramsay o advérbio *“perhaps”* muda o sentido da frase criando certa ambiguidade – há uma probabilidade, mas também uma incerteza. James pode ou não acordar e encontrar o sol brilhando e os pássaros cantando. Diante da incerteza, Mrs. Ramsay ainda está criando com a linguagem expectativas e esperanças em James, além de amenizar a linguagem áspera e mordaz de Mr. Ramsay e a sua repetição no discurso de Charles Tansley, que atua como uma paródia de Mr. Ramsay, reforçando sua linguagem e pensamento, enquanto o marido dizia que iria chover, os discípulos enfatizavam que haveria um tornado:

*“And even if it isn’t fine to-morrow,” said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, “**it will be another day. And now,**” she said thinking that Lily’s charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, and now stand up, and let me measure your leg [...]*⁹⁶ (Woolf, 2004b, p. 24, grifo nosso)

O problema aparente nessa discussão é que Mrs. Ramsay sabe que apesar de toda sua tentativa em criar condições favoráveis para que a viagem se faça possível, além de alimentar esperança e expectativa em James, pelo menos no nível discursivo, ela sabe que não há esperanças e que apesar da sua proteção todos os filhos deveriam um dia sair do mundo da fantasia e passar para um mundo cruel, em que predomina a brutalidade, a violência e, sobretudo, a incerteza:

*Only she thought life – and a little strip of time presented itself to her eyes, her fifty years. There it was before her – life. Life: she thought but she did not finish her thought. She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children not with her husband. [...] she must admit that she felt this thing that she called life terrible, hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance. **There were the eternal problems: suffering; death; the poor. There was always a woman dying of cancer even here. And yet she had said to all these children, you shall go through with it.***⁹⁷ (Woolf, 2004b, p. 55, grifo nosso)

Em algumas passagens fica evidente o horror que Mrs. Ramsay capta quando o barulho das crianças é interrompido e ela pode ouvir a natureza murmurando em seus ouvidos. Assim, ela pressente a destruição da ilha, como se o mar pudesse engolir essa pequena porção de terra, ela assiste com um impulso de terror:

What brought her to say that: “We are in the hands of the Lord?” she wondered. The insincerity slipping in among the truths roused her, annoyed her. She returned to her knitting again. How could any Lord have made this world? She asked. With her mind she had always seized the fact that there is no reason, order, justice: but suffering, death, the poor. There was no

*treachery too base for the word to commit; she knew that. No happiness lasted; she knew that.*⁹⁸ (Woolf, 2004b, p. 59)

Ao longo dessas passagens é possível apreender o desenvolvimento da visão de Mrs. Ramsay. A princípio sua atitude é positiva e otimista, mas no decorrer da narrativa ela assume uma posição mais pessimista, em que ela questiona a racionalidade humana. Ao final, ela alcança a posição de visionária e andrógina, que mais tarde serão incorporadas por Lily e Mr. Carmichael. Mas apesar de todos esses pressentimentos, Mrs. Ramsay segue criando um mundo de esperança e de expectativas para James, ainda que ela odeie a si mesma por essa atitude:

*But he wanted to ask her something more. **Would they go to the Lighthouse to-morrow?***

No, not tomorrow, she said, but soon, she promised him, the next fine day. He was very good. He lay down. She covered him up. But he would never forget, she knew, and she felt angry with Charles Tansley, with her husband, and with herself, for she had raised his hopes.⁹⁹ (Woolf, 2004b, p. 107, grifo nosso)

Apesar da negação “*No, not tomorrow*”, ela procura por fim deixar uma possibilidade, “*soon*” logo, e uma promessa “*the next fine day*”. Mas o triunfo de Mrs. Ramsay é que ela sabe que isso não será possível e que ele nunca esquecerá. O maior problema é que a tentativa de criar um mundo possível só ocorre, de fato, linguisticamente falando, nesse jogo de linguagem entre um “*yes*” e um “*no*” há sempre um “*but*”, um “*if*”, um “*perhaps*”. Esse jogo de linguagem assemelha-se à tentativa de Mrs. Ramsay de envolver a caveira com seu véu, pois Cam a teme, mas para James ela deve permanecer ali. Mrs. Ramsay ao envolvê-la em seu véu, transforma-a, recriando novas representações, como um ninho de pássaros ou uma montanha com vales e flores.

Essa metáfora demonstra todas as tentativas de Mrs. Ramsay de velar a realidade ou de recriar sentidos, seja com as palavras, seja com seu véu. Mas, infelizmente, como veremos mais adiante no capítulo “*Time passes*”, é impossível velar a realidade e quando ela vem nua e crua e de forma devastadora, nada pode detê-la. O véu de Mrs. Ramsay, que procura mascarar o real, vai sendo rasgado lentamente e a cada tragédia uma volta vai desvendando a realidade e revelando a face cruel que estava sob a máscara. Por certo, há diferentes maneiras de lidar com a realidade, e Mrs. Ramsay procura mascará-la, transformá-la e recriá-la com diversos outros sentidos. Lily procura representá-la por meio de sua pintura, também, de uma forma bastante diversa, não como ela é de fato, mas como Lily a apreende.

1.4 Mrs. Ramsay e Lily em um labirinto de espelhos

No primeiro capítulo, “*The window*”, as partes que demonstram o processo de consciência de Lily representam seu conflito com Mr. Ramsay, com sua pintura, com Mrs. Ramsay e, por fim, com Charles Tansley. Todos esses conflitos serão, de uma forma ou de outra, repetidos no último capítulo. Veremos diferentes representações sobre a personagem Mrs. Ramsay, que resultam da difícil relação entre as duas mulheres que provêm de distintas gerações e que têm diversas expectativas de vida, mas também que passam por uma relação de admiração e amor entre as duas. Em uma dessas representações, podemos pensar nas duas personagens como Perséfone e Deméter. No primeiro capítulo, Mrs. Ramsay figuraria como Deméter, a mãe superprotetora que representa a fertilidade. Já no último capítulo, Lily poderia ser considerada como Deméter, a mãe em busca de Pérsefone, nesse caso Mrs. Ramsay, que volta do mundo dos mortos e possibilita a criação e o processo criativo de Lily, como veremos

mais tarde no último capítulo. Nesse momento, demonstraremos com a citação abaixo o enfrentamento de Lily e Mr. Ramsay:

*Indeed, he almost knocked her easel over, coming down upon her with his hands waving, shouting out “Boldly we rode and well”, but, mercifully, he turned sharp, and rode off, to die gloriously she supposed upon the heights of Balaclava. **Never was anybody at once so ridiculous and so alarming.** But so long as he kept like that, waving, shouting, she was safe; he would not stand still and look at her picture. And that was what Lily Briscoe could not have endured.*¹⁰⁰ (Woolf, 2004b, p. 16, grifo nosso)

O retrato da personagem de Mr. Ramsay beira o tragicômico – nunca houve ninguém tão ridículo e alarmante, e também contrasta com a construção da personagem de Mrs. Ramsay, quando o narrador afirma que nunca houve ninguém tão triste. Enquanto Mrs. Ramsay é retratada de uma forma mais trágica, no sentido de uma tragédia quase metafísica em relação à sua percepção da realidade, a percepção filosófica de Mr. Ramsay é mostrada de forma mais cômica e em oposição à profundidade de Mrs. Ramsay, seu pensamento parece bastante raso. Lily acredita que Mr. Ramsay não tem a grandeza de Mr. Bankes, além disso, ele é vaidoso, egoísta, tirano e leva Mrs. Ramsay à exaustão. Contudo, Lily evita um confronto direto com Mr. Ramsay, pois sabe da sua posição crítica, que ecoa como a premissa de Charles Tansley, de que as mulheres não podem pintar, muito menos escrever. Antes de resolver esse conflito social sobre os papéis sexuais em uma sociedade patriarcal tão estratificada quanto a sociedade britânica, Lily deve enfrentar seus próprios monstros com a criação artística:

*It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child. **Such she often felt herself – struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: “But this is what I see; this is what I see”*** [...] ¹⁰¹ (Woolf, 2004b, p. 18, grifo nosso)

A batalha de Lily com a tela em branco assemelha-se à angústia do escritor diante da página em branco. Nesse caso, Lily deve manter sua coragem e lutar contra todos os obstáculos que a impedem de realizar sua produção artística e de expressar sua visão. Independente da oposição de Charles Tansley, ela deve adquirir autoridade para demonstrar sua visão, qualquer que seja:

*How then did it work out, all this? How did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt, or disliking? And to those words, what meaning attached, after all? Standing now, apparently, transfixed, by the pear tree, impressions poured in upon her of those two men, and to follow her thoughts was like following a voice which speaks too quickly to be taken down by one's pencil, and the voice was her own voice saying prompting undeniable, everlasting, contradictory things, so that even the fissures and humps on the bark of the pear tree were irrevocably fixed there for eternity.*¹⁰² (Woolf, 2004b, p. 22, grifo nosso)

Mas, antes de ir diretamente para a pintura, Lily passa por um momento de reflexão para resolver o conflito entre sua própria natureza contraditória e a multiplicidade e complexidade de Mrs. Ramsay. Embora ela admire Mrs. Ramsay, ela deve também lutar contra os preconceitos de Mrs. Ramsay e mesmo contra a tirania de seu pensamento de que o casamento é a solução e o único fim para todas as mulheres. Além disso, Mrs. Ramsay ignora a pintura de Lily, por isso Lily deve entrar em acordo com uma mulher que ela admira, mas que também tem posições contraditórias em relação ao seu trabalho:

*[...] insist that she must, Minta must, they all must marry, since in the whole world, whatever laurels might be tossed to her (but Mrs. Ramsay cared not a fig for her painting), or triumphs won by her (probably Mrs. Ramsay had had her share of those), and here she saddened, darkened, and came back to her chair; there could be no disputing this: an unmarried woman (she lightly took her hand for a moment), an unmarried woman has missed the best of life.*¹⁰³ (Woolf, 2004b, p. 46, grifo nosso)

Com todas as contradições, incongruências e idiossincrasias de cada uma delas, como duas mulheres tão diferentes podem unir essas duas posições e serem apenas uma? Uma única mulher com diferentes facetas, com uma miríade de impressões que compõem suas identidades, e como Lily, podem expressar essa unidade com uma linguagem que não seria a linguagem conhecida por homens. Essa união seria arte, conhecimento ou, simplesmente, astúcia feminina?

*What art was there, known to love or cunning, by which one pressed through into those secret chambers? What device for becoming, like waters poured into one jar, inextricably the same, one with the object one adored? Could the body achieve it, or the mind, subtly mingling in the intricate passages of the brain? Or the heart? Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one? For it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay knee.*¹⁰⁴ (Woolf, 2004b, p. 48, grifo nosso)

Adrienne Rich (1995), em *Of woman born: motherhood as experience and institution*, afirma que Virginia Woolf criou a visão mais complexa e contundente do que seria a ruptura da relação mãe-filha. Em sua leitura, Mrs. Ramsay emerge como um caleidoscópio, cujas imagens mudam de acordo com as fases de amadurecimento, pelas quais passam as personagens, assim como nossa visão sobre nossas mães mudam de perspectiva com nossas próprias mudanças. A partir dessa interpretação, Mrs. Ramsay não seria apenas uma pura idealização, mas uma figura bastante complexa, cuja compreensão e entendimento depende muito da experiência e interpretação do próprio leitor.

Na cena anteriormente citada, em que Lily repousa a cabeça sobre o colo de Ramsay, Rich (1995) apresenta duas interpretações: a filha que busca intimidade com a própria mãe e a mulher que busca compartilhar intimidade com outra mulher. Por esse prisma, podemos estabelecer

diferentes conexões: mãe-filha, mulher-mulher, mãe-artista, modelo-artista, escritora-pintora-leitora. De qualquer modo, tal imagem nos leva a pensar em uma comunidade infinita de mães, filhas, artistas, escritoras, leitoras ou apenas em uma comunidade de mulheres que lutam para criar seus próprios papéis de como ser mulher, mãe, artista, escritora, leitora, etc. Diante de todas essas contradições e ambiguidades entre elas, Lily decide prestar um tributo à Mrs. Ramsay. Contudo, sua homenagem não deve conter qualquer aspecto de reverência. A beleza de mãe e filho deve ser reduzida a uma sombra sem irreverência, pois cada luz requer uma sombra. Lembrando que Mrs. Ramsay, como o farol ou o símbolo andrógino, sempre carrega em si as duas faces da mesma moeda, sem que uma anule a outra. E mesmo essa imagem de uma moeda de duas faces é insuficiente para demonstrar a multiplicidade dessa personagem feminina:

*But the picture was not of them, she said. Or, not in this sense. There were other senses, too, in which one might reverence them. By a shadow here and a light there, for instance. Her tribute took that form, if, as she vaguely supposed, a picture must be a tribute. A mother and a child might be reduced to a shadow without irreverence. A light here required a shadow there.*¹⁰⁵ (Woolf, 2004b, p. 49, grifo nosso)

A questão da abstração da pintura de Lily permite que ela capte essas diferentes facetas de Mrs. Ramsay e a represente de diversas maneiras. Tal multiplicidade também permite ao leitor compreender a pintura também como um jogo de linguagem em que várias interpretações seriam possíveis: as duas massas, que devem ser ligadas por uma linha, poderiam representar Mrs. Ramsay à direita e Mr. Ramsay à esquerda e a linha que os liga seria a possibilidade de um diálogo que conecta essas duas realidades tão distintas: Mr. Ramsay que baseia sua vida na verdade factual e objetiva, e Mrs. Ramsay, por outro lado, mesmo sabendo que não pode ignorar a verdade factual e objetiva, procura construir diferentes formas de lidar com essa mesma realidade, construindo várias

possibilidades e alternativas com a linguagem. Ainda podemos pensar na linha central como uma alternativa que Lily busca para um relacionamento entre homens e mulheres, que seja mais pautado pela flexibilidade, pela mobilidade e não pela rigidez dos papéis sexuais estabelecidos na sociedade patriarcal. Nesse sentido, a linha central seria o espaço do “entre lugar”, o mesmo espaço que Mrs. Ramsay cria com a sua linguagem, o espaço do possível, da probabilidade e da alternativa:

*She took up once more her old painting position with the dim eyes and the absent-minded manner, subduing all her impressions as a woman to something much more general; becoming once more under the power of that vision which she had seen clearly once and must now grope for among hedges and houses and mothers and children – her picture. It was a question, she remembered, how to connect this mass on the right hand with that on the left. She might do it by bringing the line of the branch across so; [...]*¹⁰⁶ (Woolf, 2004b, p. 49, grifo nosso)

Lily não apenas vê Mrs. Ramsay como um modelo a ser seguido, mas ela questiona como Mrs. Ramsay se distingue desse modelo. Woolf repetidamente afirma que a visão de Lily difere daquela da sociedade. Lily não consegue imitar o autossacrifício de Mrs. Ramsay; ela compreende que não é natural perdê-la, mas questiona sobre sua própria adequação enquanto mulher e sua luta contra as estruturas patriarcais. Lily considera antiquadas as ideias de Mrs. Ramsay sobre o casamento. Apesar de reconhecer a extrema beleza de Mrs. Ramsay, Lily evita a reverência, porque sabe que a beleza congela a vida em uma moldura. Por isso, a artista rejeita os modos reverenciais e a falta de respeito do pensamento patriarcal e prefere vê-los a partir da posição de um marginal, de quem está fora do centro. A cena do jantar ilustra de maneira bastante pertinente os conflitos sociais e de gênero que perpassam todo o romance. A ambição de Mrs. Ramsay em construir uma atmosfera de harmonia e de integração chocam-se diante da esterilidade masculina, cabe a ela transformar esse

cenário para criar um ambiente fértil, fluido e cordial, em detrimento à hostilidade e esterilidade masculina:

*The room (she looked round it) was very shabby. There was no beauty anywhere. She forbore to look at Mr. Tansley. Nothing seemed to have merged. They all sat separate. **And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her. Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it nobody would do it, and so [...]***¹⁰⁷ (Woolf, 2004b, p. 78, grifo nosso)

Novamente nos deparamos com a imagem de Mrs. Ramsay enaltecida no espelho mágico. Diante da esterilidade masculina, sua fertilidade é duplicada, bem como sua capacidade para criar arte a partir dos simples atos cotidianos, como preparar um jantar, servir um prato como se fosse uma obra de arte. Em oposição à figura masculina, Lily percebe que Mrs. Ramsay entra em uma “*no-man’s land*” em que o acesso é quase impossível. Assim, ela exalta a figura feminina e desfavorece a masculinidade, ao se deparar com a figura masculina minimalizada no espelho mágico, Mrs. Ramsay, do alto da sua imensa benignidade, simpatiza-se com essa minúscula figura (Mr. Tansley) que não segue os mesmos códigos comportamentais que ela (Mrs. Ramsay):

*“Do you write many letters, Mr. Tansley?” asked Mrs. Ramsay, pitying him too, Lily supposed; for that was true of Mrs. Ramsay – **she pitied men always as if they lacked something – women never, as if they had something.** He wrote to his mother; otherwise he did not suppose he wrote one letter a month, said Mr. Tansley, shortly.*¹⁰⁸ (Woolf, 2004b, p. 79, grifo nosso)

Lily, como uma extensão de Mrs. Ramsay, também cresce em profundidade e em termos de percepção, como se ela seguisse os códigos de Mrs. Ramsay. Mas ao mesmo tempo ela os questiona. Nessa passagem, ela consegue apreender os limites da repressão social sobre os homens, que também os reduzem a apenas um papel específico, restringindo seu poder de atuação. Cabe aqui lembrarmos o que diz Woolf (1993) em

“*Professions for women*”, que os homens também devem emancipar-se, pois a emancipação masculina também libertaria a mulher das mesmas restrições da sociedade patriarcal:

*Lily Briscoe knew all that. Sitting opposite him could she not see, as in an X-ray photograph, the ribs and thigh bones of the young man's desire to impress himself lying dark in the mist of his flesh – that thin mist which convention had laid over his burning desire to break into the conversation? But, she thought, screwing up her Chinese eyes, and remembering how he sneered at women, “can't paint, can't write”, why should I help him to relieve himself?*¹⁰⁹ (Woolf, 2004b, p. 84, grifo nosso)

Woolf retrata Lily como aquela que questiona a sociedade patriarcal desde o começo do romance. Ela não aceita as definições e os papéis pré-estabelecidos como os mitos mencionados. Ela questiona o “código de comportamento” que negocia a proteção feminina pela afirmação masculina, porque tal relação impossibilita que homens e mulheres conheçam-se verdadeiramente:

*There is a code of behaviour she knew, whose seventh article (it may be) says that on occasions of this sort it behoves the woman, whatever her own occupation may be, to go to the help of the young man opposite so that he may expose and relieve the thigh bones, the ribs, of his vanity, of his urgent desire to assert himself[...]*¹¹⁰ (Woolf, 2004b, p. 84, grifo nosso)

Lily está consciente do código de comportamento que ela deve representar, mas ela o problematiza. Ela sabe que não é apenas uma questão de atuação, pois na verdade ela acredita na mudança social. Apenas atuar um papel social, não contribui para a transformação de uma sociedade que está tão solidificada nos padrões estabelecidos, ao contrário, sua atuação aumentaria o abismo que separa homens e mulheres, tornando as relações humanas cada vez mais impossíveis:

She had done the usual trick – been nice. She would never know him. He would never know her. Human relations were all like that, she thought, and the worst (if it had not been for Mr. Bankes) were between men and

women. Inevitably these were extremely insincere. Then her eye caught the salt cellar, which she had placed there to remind her; [...] ¹¹¹ (Woolf, 2004b, p. 86, grifo nosso)

Lily compreende que enquanto as relações estiverem baseadas na teatralização da sala de jantar, elas nunca ultrapassarão tal superficialidade, os códigos de comportamentos, como o treinamento das regras de etiqueta mantém a linguagem apenas no nível retórico, o verdadeiro processo de comunicação, que deveria unir as relações, não ocorre. Assim, Woolf enfatiza a impossibilidade da comunicação a um nível efetivo e a impossibilidade de conhecimento e reconhecimento do outro, que desse modo será sempre um estranho, sempre uma ilha. Cabe à Mrs. Ramsay ultrapassar esses estereótipos e estabelecer a comunicação de forma efetiva, uma comunicação que não apenas lança um enunciado que será compreendido pelo seu interlocutor e devolvido ao enunciatário, mas aquela que une, que conecta, que harmoniza e que rompe com o abismo que há entre as ilhas separadas:

Nothing need be said; nothing could be said. There it was, all round them. It partook, she felt, carefully helping Mr. Bankes to a specially tender piece, of eternity; as she had already felt about something different once before that afternoon; there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out [...] in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again to-night she had the feeling she had had once to-day already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after. This would remain. ¹¹² (Woolf, 2004b, p. 97, grifo nosso)

Desse modo, o jantar de Mrs. Ramsay é mais que uma experiência estética que estimula vários sentidos, tanto o paladar, como a percepção artística. O jantar é uma oferenda de amor à vida, à arte, à sociabilidade e à comunhão entre os homens. Além de manipular a linguagem para além do processo de comunicação, Mrs. Ramsay cria uma atmosfera social e de

harmonia, com momentos de simetria, coerência e beleza que se assemelham aos *Moments of being* de Virginia Woolf:

*From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected to this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself.*¹¹³ (Woolf, 1985b, p. 72)

Essa passagem reflete a percepção de Woolf sobre o poder ilimitado das palavras e da arte em si, e esse poder vai além dos limites da literatura e da música, demonstrando o poder das palavras na própria criação. Assim, Woolf representa suas personagens femininas que captam a beleza, a coerência e a simetria presentes nas mínimas unidades da natureza, criando um microcosmo com um padrão de perfeição que, por muitas vezes, parecem insignificantes. Essa visão é aqui captada por Nancy e também por Cam no fim do romance:

*And then, letting her eyes slide imperceptibly above the pool and rest on that wavering line of sea and sky, on the tree trunks which the smoke of steamers made waver upon the horizon, she became with all that power sweeping savagely in and inevitably withdrawing, hypnotised, and the two senses of that vastness and this tininess (the pool had diminished again) flowering within it made her feel that she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings which reduced her own body, her own life, and the lives of all the people in the world, for ever, to nothingness.*¹¹⁴ (Woolf, 2004b, p. 70)

A percepção de Nancy nessa passagem sobre a vastidão e limitação da nossa existência também contribui para a compreensão da visão de Mrs. Ramsay, que percebe como podemos ser vastos como um oceano, mas também minúsculos como um grão de areia. O tamanho que iremos assumir e espelhar ao outro depende da realidade ao nosso redor e daquilo

que mantemos como ponto de referência em relação à grandeza do universo. Como percebe Nancy, tal grandeza pode nos reduzir ao nada e eliminar nossa existência, como demonstra Woolf (2004) em “*Time passes*”. Por outro lado, nossa minúscula existência pode ser tão significativa como a grandeza do universo. O que fascina Woolf era exatamente lidar com diferentes reflexos, diferentes perspectivas e múltiplas dimensões da nossa personalidade.

Dessa maneira, há na narrativa a presença de diferentes personagens femininas, mas que podem denotar as várias facetas de uma única personagem feminina que povoa a ficção de Woolf. No entanto, na representação dessas personagens secundárias, que não chegam a se desenvolver completamente, há apenas alguns indícios de suas existências. A vida de Prue, por exemplo, encerra-se com o casamento e com a maternidade. Sobre Minta, há também apenas alguns traços que indicam mais tarde um fracasso no casamento. Por um lado, a perda do broche de Minta pode representar a perda da virgindade, mas também da independência, da autonomia e da liberdade feminina, por isso sabemos que quando ela lamenta a perda do broche, ela chora por outra coisa, mas tudo fica sugerido nas entrelinhas. Por outro lado, o broche dado pela avó representa uma herança e sugere que Minta faz parte dessa linhagem feminina. Consequentemente, a perda dessa herança significa uma ruptura no pertencimento desse clã feminino. Por essa ótica, Minta lamenta a ruptura de uma linhagem matriarcal, e com o casamento passa a pertencer à sociedade patriarcal.

2. “*Time passes*” – A arquitetura da destruição

And what is knowledge? What are our learned men save the descendants of witches and hermits who crouched in caves and in woods brewing herbs, interrogating shrew-mice and writing down the language of the stars? And the less we honour them as our superstitious dwindle and our respect for

*beauty and health of mind increases... Yes, one could imagine a very pleasant world.*¹¹⁵ (Woolf, 1985a, p. 81)

Muitos críticos têm comentado que a linha central não só liga os dois lados da pintura, mas também os divide, assim como o capítulo “*Time passes*”, que separa e une a primeira e a última parte do romance. Richard Pearce (1991) descreve a ambos como um buraco, uma ausência que interrompe a viagem, nega o poder para realizar controle e unidade, mas também confere forma e sentido ao que a viagem tradicional não permite. Outros críticos, como Alex Zwerdling (1986), interpretaram “*Time passes*” como a tarefa de Woolf de demonstrar a experiência familiar antes e depois da Primeira Guerra Mundial. Bette London (1991) compreende “*Time passes*” como uma prática narrativa que subscreve o romance como um todo, mas que desloca o controle do sistema da narrativa. Já Minow-Pinkney (2010) identifica a casa como o corpo sem vida de Mrs. Ramsay. Marcus, na mesma direção, lê essa passagem como um lamento pela mãe morta.

Woolf, no manuscrito de *To the lighthouse* (1982), visualizava o romance como a forma da letra H, ou seja, o primeiro que deveria refletir o último e os dois deveriam estar conectados pelo capítulo do meio. Essa estrutura lembra bem a estrutura do quadro de Lily, em que duas formas devem ser ligadas por uma linha central que é a chave para toda a sua pintura. É exatamente essa linha central que conecta essas duas porções que, a princípio, parecem tão desconexas. No romance, essa linha central é representada pelo capítulo “*Time passes*” que é de suma importância para a compreensão do romance como um todo. Percebemos que o primeiro capítulo, que Bernard Blackstone (1949) chama de “*Integration*”, reflete o último capítulo, “*Re-Integration*”, ou seja, inicialmente temos a escrita e no último capítulo temos a reescrita.

Agora veremos o que ocorre nesse capítulo central, que é a chave para a compreensão do romance, mas que ao mesmo tempo destoa completamente dos outros dois capítulos. Nesse sentido, “*Time passes*” oferece ao leitor uma primeira impressão de que ele poderia ser lido como um capítulo à parte. Essa primeira impressão pode ser confirmada com a investigação de James M. Haule (1991), cuja persistente pesquisa nos arquivos de Woolf o leva a encontrar um texto que teria sido publicado um ano antes da publicação de *To the lighthouse*.

A versão pesquisada por Haule (1991) foi publicada no jornal *Commerce* na França, traduzida para o francês por Charles Mauron e apresenta uma diferença substancial da publicação do romance. Assim, Haule (1991) examina como ocorreram tais mudanças e que elementos não sobreviveram no romance, como, por exemplo: as referências à guerra foram alteradas ou drasticamente reduzidas; as aproximações com a guerra e o poder de destruição masculino foram eliminadas; a caracterização das personagens Mrs. McNab e Mrs. Bast, como uma força criativa capaz de regenerar a Terra da destruição masculina, perderam a intensidade. Haule (1991) acredita que essa primeira versão de “*Time passes*” representa uma ótica feminista que associa a violência da guerra à brutalidade masculina, mas que foi eliminada do romance. Isso nos leva a questionar o motivo pelo qual Woolf teria excluído sua visão feminista desse capítulo no romance: teria sido por conta da crítica masculina? Resultaria da sua posição de não querer confundir política com arte, por não querer parecer panfletária? Sua crítica feminista estava muito aguda e acabaria diferindo das outras partes do romance?

Por fim, ainda que Woolf estivesse querendo camuflar sua visão feminista, em nosso trabalho de arqueologia de texto acabamos encontrando vestígios desse tom feminista. Ainda que eles estejam bem escondidos nos subtextos, conseguimos captar essa voz abafada, que nos

soa como “*O grito*” de Edward Munch, nós não o ouvimos, mas ouvimos a urgência desse ato e a repressão social que está por trás dele. Woolf, assim como Lily, estava lutando contra os códigos comportamentais da sociedade patriarcal, e nesse sentindo ela ainda precisaria ganhar autoridade e controle da voz narrativa para expressar seu ponto de vista. É exatamente essa autoridade e controle que Woolf questiona nesse capítulo. De qualquer modo, ao final ela acaba contando a “história” a partir de uma perspectiva feminista, no sentido de rever a “história” oficial.

É interessante notar que tanto *Mrs. Dalloway*, quanto *To the lighthouse* serviram de matéria-prima para que Woolf pudesse desenvolver sua autoridade enquanto feminista nos seus próximos textos, *A room of one's own* e *Three guineas*. Todo esse material feminista que paira aqui e ali, como essa voz abafada ou como os vestígios arqueológicos que mais tarde definiriam toda a existência de um império, serão finalmente encontrados mais tarde nesses textos. Em *Three guineas*, por exemplo, vemos a urgência desse grito, como algo que era impossível não controlar, impossível calar e continuar com a apatia social, como se nada estivesse acontecendo. Mas, infelizmente, hoje podemos perceber que esse processo não foi nada fácil e que ele passou por um processo de censura da crítica masculina, de autocensura, de autocontrole e repressão, que beiram e levam, é claro, à insanidade.

A análise de Jean Guiguet (1965) contribui de forma consistente para o ponto de vista apresentado anteriormente. Ele argumenta que a crítica de Roger Fry ao excesso do tom poético na prosa de Woolf teria criado certa ansiedade na escritora, como fica claro no seu diário. Agora vejamos a posição de Guiguet (1965) quando ele afirma que a poesia de Woolf não é nem um ornamento irrelevante, tampouco um aparato técnico, mas, sobretudo, enfatizariam o protagonista, como um ponto central desse capítulo que é o próprio tempo, que funciona como uma persona

dramática, cuja tarefa supra-humana é a destruição. Contudo, por um lado, discordamos da posição de Guiguet (1965) sobre a poesia de Woolf, pois a compreendemos não só como um elemento ornamental de extrema relevância para o romance como um todo, em termos de musicalidade, ritmo e melodia e que funciona como um aparato técnico que não apenas sustenta a narrativa, como também define o estilo de Woolf e a torna uma escritora peculiar e única. No entanto, quando Woolf afirma que as partes líricas do romance concentram-se nesse capítulo e que não interferem no restante da narrativa, podemos confirmar a ambiguidade de tal afirmativa. É claro que essa declaração é uma resposta à crítica de Fry, mas que acaba elucidando o autocontrole excessivo sobre sua escrita, e, também, indica uma extrema autorrepressão em relação ao seu estilo único e tão característico, que soa como uma negação do seu próprio talento. Enquanto leitores, compreendemos que a poesia de “*Time passes*” interfere no conjunto da obra, sem dúvida, a menos que leiamos esse capítulo à parte, isolado do resto da narrativa, como também podemos fazê-lo. Contudo, como parte central do livro, pensamos que “*Time passes*” funciona como um subtexto que de repente subverte a ordem do romance e aparece como um capítulo principal que impõe a importância do que na verdade deve ser lido e questionado. Por outro lado, temos que concordar com a posição de Guiguet (1965) quando ele argumenta sobre a importância do tempo como protagonista desse capítulo. Diferentemente da primeira parte do romance, em que o tempo é lento para enfatizar a profundidade psicológica dos personagens, a segunda parte “*Times passes*” ou “*Desintegration*”, como nomeou Bernard Blackstone (1949), enfatiza a crueldade do tempo, como o Deus Chronos que devora seus próprios filhos. Nessa passagem, três mortes são narradas de forma elíptica, o que é um choque para o leitor:

*[Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty.]*¹¹⁶ (Woolf, 2004b, p. 122)

*[Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more.]*¹¹⁷ (Woolf, 2004b, p. 126)

*[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.]*¹¹⁸ (Woolf, 2004b, p. 127)

O narrador evita contar ao leitor sobre elas, o que seria repetir o sofrimento que representou as três mortes consecutivas. No entanto, ao narrá-las de forma breve e direta, o narrador demonstra ao leitor a inevitabilidade da destruição do tempo, como Mrs. Ramsay já havia detectado no primeiro capítulo do romance. O uso dos parênteses pode ser interpretado de diferentes maneiras. Woolf (1953, p. 99), em seu diário no dia três de setembro de 1926, pelo momento da escrita da obra, questiona-se sobre a possibilidade de justapor duas cenas: “*Could I do it in a parenthesis? So that one had the sense of reading the two things at the same time?*”

Em “*Time passes*”, nota-se que o uso dos parênteses enfatiza uma lacuna na narrativa que remete a ausência das personagens nesse capítulo. Por outro lado, também indica a relevância do silêncio e aqui lembramos o diz Walter Benjamin (1996) sobre a importância do narrador no momento pós-guerra. Os soldados voltavam dos campos de guerra chocados e mudos, sem nenhuma estória para ser contada, pois era impossível narrar o que foi visto. Nesse caso, o silêncio permeia essa narrativa que é impossível de ser narrada. James M. Haule (1992) compreende o uso do parêntese como uma forma moderna de escrita que surgia nesse momento, cujo objetivo seria enviar uma rápida mensagem. Haule (1992) compreende que esse tipo de escrita está próximo do telegrama, das

mensagens dos cartões-postais, dos meios de comunicação telegráficos e telefônicos da época, em que morte e vida foram reduzidas aos números que aparecem nas notícias.

O capítulo “*Time passes*”, como sugeriu Ruth Miller (1988), nos indica a ideia de Woolf da criação pela apreensão e da relação entre o objeto e seu observador. Tal discussão pode muito bem ser ilustrar o momento em que Andrew procura explicar a filosofia do pai sobre sujeito e objeto, o que nos leva a refletir sobre a relação entre a existência dos objetos e a presença humana: um objeto deixa de existir quando ele não é apreendido? O que acontece com o espaço sem a intervenção humana, como em “*Time passes*”? Somente a percepção gera o ato criativo? Ou seja, o que ocorre com a casa em “*Time passes*”, quando ninguém está lá para apreendê-la? É claro que Woolf nos mostra que os objetos têm vida própria, sua própria autonomia e ciclo de vida de construção e dissolução, os gonzos ringem, as cortinas flutuam, os objetos sobrevivem à transitoriedade humana:

*What people had shed and left – a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes – those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated; how once hands were busy with hooks and buttons; how once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which children rushing and tumbling; and went out again. Now, day after day, light turned, like a flower reflected in water, its clear image on the wall opposite.*¹¹⁹ (Woolf, 2004b, p. 123)

Se em *Mrs. Dalloway* podemos falar em uma arquitetura da reconstrução, em *To The Lighthouse*, especialmente em “*Time passes*”, predomina a arquitetura da destruição, o que enfatiza o niilismo representado pelo processo de degeneração e que revela a fragilidade humana impossibilitada de qualquer construção diante da guerra e da transitoriedade das relações humanas:

Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence, or disturb the swaying mantle of silence which, week after week, in the empty room, wove into itself the falling cries of birds, ships hooting, the drone and hum of

*the fields, a dog's bark, a man's shout, and folded them round the house in silence.*¹²⁰ (Woolf, 2004b, p. 123)

A questão do silêncio é imprescindível nesse capítulo. Podem-se ouvir o sons dos objetos, os sons da natureza. Há sempre um latido de cão, mas todos esses pequenos rumores são tragados pelo silêncio que envolve a casa vazia e solitária. Esse silêncio é próprio da escuridão desse período e é enfatizado pelo vazio e pela solidão, como se a humanidade estivesse passado por um processo de penitência. Mrs. McNab surge para romper o véu do silêncio e traz um novo ritmo para casa. Contudo, o papel de Mrs. McNab não é só livrar a casa da destruição do tempo, mas sim regenerar a Terra da destruição humana:

*Then again peace descended; and the shadow wavered; light bent to its own image in adoration on the bedroom wall; when Mrs. MacNab, tearing the veil of silence with hands that had stood in the wash-tub, grinding it with boots that had crunched the shingle, came as directed to open all windows, and dust the bedrooms.*¹²¹ (Woolf, 2004b, p. 124)

Juntamente com Mrs. Bast, Mrs. McNab faz parte de uma legião de mulheres anciãs que aparecem ao longo das narrativas de Woolf. Elas assemelham-se à velha mendiga cega de *Mrs. Dalloway* e de *Jacob's Room* e têm o poder original da criação, elas representam um tipo de inteligência poética, sabedoria e percepção. Assim como Septimus, duplo de Clarissa Dalloway, elas trazem uma mensagem para o mundo, como veremos na análise das sibilas em *Mrs. Dalloway*. A seguinte passagem demonstra o modo como Mrs. MacNab é descrita:

*But now, coming from the toothless, bonneted, care-taking woman, was robbed of meaning, was like the voice of witlessness, humor persistency itself, trodden down but springing up again, so that as she lurched, dusting, wiping, she seemed to say how it was one long sorrow bringing things out and putting them away again.*¹²² (Woolf, 2004b, p. 124)

Mrs. McNab, assim como Mrs. Bast, mantém um caráter de impessoalidade, uma certa distância crítica em relação à tragédia dos Ramsay, que lhe permite uma objetividade para contar a história a partir de seu ponto de vista. Desse modo, podemos compará-las a uma espécie de coro, cuja função é estabelecer um diálogo com o público, aproximando o leitor do que se passa na cena, além de evidenciar alguns pontos obscuros:

*Meanwhile the mystic, the visionary, walked the beach, stirred a puddle, looked at a stone, and asked themselves “What am I” “What is this?” and suddenly an answer was vouchsafed them (what it was they could not say): so that they were warm in the frost and had comfort in the desert. But Mrs. McNab continued to drink and gossip as before.*¹²³ (Woolf, 2004b, p. 125)

Por mais que Woolf tenha revisto e reconstruído a imagem de Mrs. McNab, como nos mostra James M. Haule (1991), ainda a compreendemos como um elemento intermediário entre o visionário, a tragédia e o leitor. Entendemos que sua imagem está ligada à condenação feminista de Woolf em relação à violência da dominação masculina, que representa a guerra. Assim, em nossa leitura, a revisão feminista de Woolf está nas entrelinhas, no subtexto e além do sentido desse capítulo que questiona a racionalidade humana e os horrores da guerra e se pergunta “qual é o sentido de tudo isto?”, “para onde estamos caminhando?”:

Did Nature supplement what man advanced? Did she complete what he began? With equal complacency she saw his misery, condoned his meanness, and acquiesced in his torture. That dream, then, of sharing, completing, finding in solitude on the beach an answer, was but a reflection in a mirror, and the mirror itself was but the surface glassiness which forms in quiescence when the nobler powers sleep beneath? [...] the mirror was broken.

*[Mr. Carmichael brought out a volume of poems that spring, which had an unexpected success. The war, people said, had revived their interest in poetry.]*¹²⁴ (Woolf, 2004b, p. 128)

O espelho da natureza que reflete a figura humana foi rompido, não resta qualquer possibilidade de refletir a beleza que uma vez esteve

presente. Aqui também compreendemos que a função da ficção, enquanto representação da realidade, passa por um momento de crise. Como é possível retratar tal destruição humana, que narrativa contaria essa história, que forma literária sobreviveria a devastação?

Ironicamente, sabemos que a guerra revigorou o interesse na poesia. A poesia com seu excesso de lirismo, com as suas metáforas que funcionam como um tipo de disfarce, como se retratasse a realidade, com outras palavras, outra forma de sedução para o belo. Tal fato também representa uma *mise en abyme*, pois Woolf estava ciente do uso e do objetivo da poesia, como se em cada frase, com um excesso de lirismo, ela parece nos contar uma história terrível de destruição e devastação, mas com uma linguagem tão poética e lírica que o leitor não se dá conta da tamanha tragédia que está sendo narrada:

*Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference. Listening (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight [...] in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself.*¹²⁵ (Woolf, 2004b, p. 128)

Nessa passagem, Woolf nos mostra que a Natureza tem um poder superior ao humano – nós, seres humanos, perecemos, mas a natureza permanece. Entende-se que não se trata apenas de refletir a transitoriedade humana, mas de uma imagem que expressa uma visão cósmica, como se o universo estivesse numa batalha de grandes titãs, mas que ao fim demonstra uma grande compaixão pela limitação humana e resolve os absolvê-los de um imenso sofrimento:

[...] *the sun lifted the curtains, broke the veil on their eyes, and Lily Briscoe stirring in her sleep clutched at her blankets as a faller clutches at the turf on the edge of a cliff. Her eyes opened wide. Here she was again, she thought, sitting bolt upright in bed. Awake.* ¹²⁶ (Woolf, 2004b, p. 136)

É importante lembrar que nessa passagem tão destituída de personagens, aqueles que aparecem são de extrema importância para a economia da narrativa: quem fala, quem vê, quem aparece e quem é narrado. Desse modo, entendemos que a importância de Mrs. McNab é elevada à relevância de Mrs. Ramsay, que assume a posição de visionária no primeiro capítulo. Ao final de “*Time passes*”, Lily assume a narrativa deixada por Mrs. McNab e também adquire o *status* de visionária, que traz o despertar e a esperança da realização da viagem ao farol. Lily, assim como Mrs. McNab, faz parte dessa legião de mulheres criadas por Woolf, cujo papel é fundamental no processo criativo e regenerativo, como em “*The lighthouse*”.

Bette London (1991) propõe uma interpretação de “*Time passes*” como um “*speculum of the other woman*”. Ela diz que nessa passagem a voz dispensa o modo monológico masculino e é marcada pelas digressões não censuradas e pelo excesso lírico que essa paisagem noturna articula. As propriedades desaparecem, assim como os nomes próprios, que por vezes são tratados entre parênteses, estabelecendo as fronteiras entre a voz do narrador e os comentários feitos durante o texto, como se houvesse uma plateia que assiste aos fatos e pode tecer comentários sobre eles: “*They said nobody deserved happiness more*” (Woolf, 2004b, p. 126). De acordo com London (1991), “*Time passes*” funciona como uma forma de questionar o poder, a autoridade e a supremacia do narrador e autoconscientemente procura romper com tudo isso. O silêncio e as ausências denotam as próprias incertezas de qualquer tentativa, como se essa própria passagem insistisse no seu próprio *status* daquilo que é transitório. Para ela, essa parte do romance projeta o discurso de uma

subvoz, ou um subtexto, como nos tem ensinado a crítica feminista: a história familiar da mulher que empreende sua jornada do silêncio ao discurso.

Nesse capítulo estão as práticas que subscrevem o romance, como as técnicas narrativas mais amplas que seriam a transgressão, a proximidade, a fluidez, a permeabilidade e a repetição. As estratégias narrativas funcionam como veículos de atos descentralizadores do romance. Para London (1991), as práticas narrativas deslocam qualquer sistema de controle da narrativa, incluindo a autoridade feminina sobre a linguagem e o discurso. O efeito da “técnica” é desautorizar seus falantes, transgredir as fronteiras da expressão individual e chamar a atenção para as figuras que marcam a voz como um todo: intencionalidade, exclusividade, originalidade e propriedade. Finalmente, as práticas de Woolf explodem o próprio conceito de “voz” como uma essência individualizada a ser suprimida, desempregada e apropriada. “*Time passes*” apresenta o desejo predominante de autoridade e controle, ao mesmo tempo em que os questiona. A própria estranheza desse capítulo demonstra um problema para a leitura: tal estranheza torna-se um fim convencional? Poderíamos falar de um espaço entre a subversão e a cumplicidade, entre a participação e a resistência aos modos discursivos dominantes? O capítulo deixa essas questões sem respostas, assim como outras que se colocam ao longo do romance: quem fala em dado momento e em determinado espaço e tempo? Tais questões também podem ser aplicadas à teoria feminista francesa sobre a “voz feminina” ou a crise da identidade feminista? Um impasse que precisamos (re)explorar.

3. “*The lighthouse*”

3.1 *Lily – pintura e (re)escrita*

*Indeed, now that I have fixed my eyes upon it, I feel that I have grasped a plank in the sea; I feel a satisfying sense of reality which at once turns the two Archbishops and the Lord of High Chancellor to the shadows of shades. Here is something definite, something real. Thus, waking from a midnight dream of horror, one hastily turns on the light and lies quiescent, worshipping the chest of drawers, worshipping solidity, worshipping reality, worshipping the impersonal world which is proof of some existence other than others.*¹²⁷
(Woolf, 1985a, p. 82)

Já em relação ao último capítulo, “*The lighthouse*”, lembrando a nomenclatura de Blackstone (1949) “*Re-Integration*”, passa por outras questões e traz outro tom e um diferente colorido para a narrativa com as cores da pintura de Lily. Como o capítulo tem um caráter de resolução e reconciliação, muitos dos conflitos apresentados no primeiro capítulo serão repetidos. Assim, ele seria um reflexo do primeiro, exceto pela ausência de Mrs. Ramsay.

Theresa L. Crater (1996) diz que quando Lily termina seu quadro, ela não está apenas provando a Charles Tansley que ele está errado ao dizer que as mulheres não podem escrever e não podem pintar, ela está pela primeira vez na ficção de Woolf expressando a criatividade feminina. Não apenas isso, mas ela está legitimando sua posição como artista independente, que tem autonomia e uma visão toda sua, que não lhe permite estar confinada aos papéis pré-definidos do que é ser mulher e artista:

*Why then did she do it? She looked at the canvas, lightly scored with running lines. It would be hung in the servants' bedrooms. It would be rolled up and stuffed under a sofa. What was the good of doing it then, and she heard some voice saying she couldn't paint, saying she couldn't create, as if she were caught in one of those habitual currents which after a certain time forms experience in the mind, so that one repeats words without being aware any longer who originally spoke them.*¹²⁸ (Woolf, 2004b, p. 151)

Lily busca uma alternativa entre a figura feminina representada por Mrs. Ramsay e a “lei do pai” representada por Mr. Ramsay. Essa

hostilidade em relação à mulher percorre *Three guineas* e, também, é discutida por Woolf (1993) em *A room of one's own*. Assim, Theresa L. Crater (1996) observa que Lily explora o “entre lugar”, espaço entre sua experiência diária e a ideologia que é imposta a ela. Ao realizar sua pintura, ela mergulha nas águas turbulentas do seu inconsciente, mas sobrevive e retorna para criar a partir desse espaço, estabelecendo novas alternativas culturais. Ao tentar recuperar a imagem de Mrs. Ramsay para seu quadro, Lily precisa matar o anjo do lar, nela mesma e em Mrs. Ramsay. Não é apenas uma questão de rejeitar a figura de Mrs. Ramsay, ela precisa recuperar tal imagem e reconstruí-la ao final. Precisamos lembrar que Lily representa a ponte entre o mundo vitoriano, do qual Mrs. Ramsay é uma herdeira, e as possibilidades para as mulheres ao longo do século XX. Lily também carrega essa herança vitoriana, mas ao mesmo tempo vislumbra outras alternativas, oportunidades e representações femininas. Lily, enquanto artista, independente e emancipada, poderia muito bem figurar como uma das mulheres presentes na palestra de Woolf, “*Professions for Women*”, cujo papel seria refletir quais os obstáculos uma profissional encontra ao se deparar ainda com as heranças da sociedade patriarcal vitoriana.

Lily tem que sobreviver ao anjo do lar e ao preconceito e misoginia de Mr. Tansley para legitimar seu papel como artista, independente e livre. Mas essa não é uma tarefa fácil, pois durante seu processo de luto, ela tem que identificar suas próprias perdas e dores, mas também suas alegrias e lições aprendidas com Mrs. Ramsay. Ela aprendeu tanto ao afirmar suas escolhas, quanto ao rejeitar o papel que ela não quer assumir. Para encontrar uma nova alternativa, Lily precisa resolver seus conflitos com Mrs. Ramsay, a quem ela ama e que representa a única representação feminina oferecida a ela. Sua principal tarefa é evitar cumprir um determinado papel em relação a Mr. Ramsay, que exige sua atenção. Ela

sente-se culpada por não conseguir agir como Mrs. Ramsay, por outro lado ela sente-se irritada com seu modo invasivo e exigências. Em processo de reflexão, “*Thinking back through her mother*”, Lily precisa, além de matar o anjo, aprender a lidar com as exigências da sociedade patriarcal, representada por Mr. Ramsay. Sua grande luta é ter que lidar com as expectativas sociais: se ela quer pintar, ela também tem que desempenhar um determinado papel. É difícil para ela representar o papel de Mrs. Ramsay, ao mesmo tempo não sabe lidar com o drama de Mr. Ramsay com sua imensa autopiedade, quanto mais ele a pressiona, mais ela silencia. Quando ela não mais suporta a situação, acaba por admirar suas botas. Com esse simples gesto, ela permite que ele esteja mais seguro de si mesmo e novamente com seu senso de superioridade, ele recupera sua autoconfiança e está livre para partir. A partir do momento em que Lily resolve o conflito com ele, ela está pronta para começar sua pintura. Pintando, sozinha, Lily vai cada vez mais profundamente ao seu processo de recuperação da imagem de Mrs. Ramsay. A linguagem nessa passagem está ligada à corporalidade de sentimentos e à atividade criativa em que novas formas emergem desse processo de lembrar, matar, recuperar e recriar:

*Little words that broke up the thought and dismembered it said nothing. ‘About life, about death; about Mrs. Ramsay’ – no, she thought, one could say nothing to nobody. The urgency of the moment always missed its mark. Words fluttered sideways and struck the object inches too low. Then one gave it up; then the idea sunk back again; then one became like most middle-aged people, cautious, furtive, with wrinkles between the eyes and a look of perpetual apprehension. For how could one express in words the emotions of the body? Express the emptiness there?*¹²⁹ (Woolf, 2004b, p. 169)

Lily vivencia um momento de revelação: ela percebe que Mrs. Ramsay criava significado e sentido de perpetuidade por meio do cotidiano, do comum, das experiências do dia a dia e essa era sua arte. Ambas, Lily e Mrs. Ramsay, criavam unidade e sentido, enquanto o poder de Mrs.

Ramsay era tornar sua vida em arte, o poder de Lily era tornar a arte em vida. Ao final, Lily encontra uma forma de união com Mrs. Ramsay, ela não apenas vê o que estava invisível aos outros, mas ela traz à tona o que era também incomunicável:

*What is the meaning of life? That was all – a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs. Ramsay bringing them together; Mrs. Ramsay saying “Life stand still here”; Mrs. Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) – this was of the nature of a revelation.*¹³⁰ (Woolf, 2004b, p. 153)

Tereza L. Crater (1996) entende que Lily encontra uma forma de trazer o “entre-lugar” das experiências femininas à expressão. Ao terminar seu quadro, Lily expressa uma realidade alternativa ao silêncio destinado às mulheres ao longo da história. Novamente, voltamos à ideia da androginia, uma alternativa à rigidez dos papéis anteriormente estabelecidos, apontando para a multiplicidade, heterogeneidade e para a fertilização das diferenças. Ao final, Lily deve confrontar a realidade da perda e a realidade de um mundo sem segurança e sem certeza. Lily parece captar a percepção de Mrs. Ramsay, como se ao longo do processo de recriá-la por meio da pintura, ela também pudesse sentir como sentia Mrs. Ramsay. Assim, a seguinte passagem pode confundir o leitor, que poderia estar ouvindo a voz de Lily ou de Mrs. Ramsay:

*What did it mean? Could things thrust their hands up and grip one; could the blade cut; the fist grasp? Was there no safety? No learning by heart of the ways of the world? No guide, no shelter, but all was miracle, and leaping from the pinnacle of a tower into the air? Could it be, even for elderly people, that this was life – startling, unexpected, unknown?*¹³¹ (Woolf, 2004b, p. 171)

Lily decide retratar o que Mrs. Ramsay teria sido sem a carga ou peso dos mitos de Eva e da Virgem Maria. Como é ser como Mrs. Ramsay? Esta é uma questão que a sociedade patriarcal nunca fez a Eva, a Virgem Maria ou a qualquer mulher, que é uma simples questão de alteridade, de se colocar no lugar do outro por um momento e perceber suas necessidades e sentir a partir da ótica do outro. Tanto para Woolf quanto para Lily, enquanto filhas, essa questão reflete um interesse em como o outro vê, percebe e apreende, mas sem a compulsão de ver do mesmo modo, ao fazê-lo estariam libertando mães e filhas para serem elas mesmas. Para ambas, Woolf e Lily, enquanto feministas, essa questão reflete uma aceitação da mulher como ela é, compreendendo os limites estabelecidos para uma mulher tradicional, que carrega todo o peso da era vitoriana. Portanto, representar esse papel requer complexidade e profundidade, ambos bastante significativos. A aceitação de Lily, em relação à Mrs. Ramsay, enquanto pessoa com todos seus direitos, constitui uma compreensão feminista, que permite Mrs. Ramsay estar no mundo mais uma vez. A imaginação feminista produz um mundo no qual Mrs. Ramsay pode existir, um lugar na página onde seu poder, e não o patriarcal, faz sentido.

Brenda Silver (1973) chama a atenção do leitor que, enquanto leitoras-mulheres, queremos nos identificar com o sobrevivente e Lily seria tal representante, que busca recuperar a imagem e o poder de Mrs. Ramsay na terceira parte do romance. Nesse caso, Lily emerge juntamente com o discurso feminista que se volta à reflexão sobre a relação entre mãe-filha, que se torna naquele momento uma das intervenções mais significativas do movimento feminista, tanto no âmbito acadêmico, quanto fora dele. Bishop (1992) acredita que Lily, em seu processo de criação, une dois modos de percepção: por um lado, ela usa uma linguagem analítica, típica de Mr. Ramsay, por outro, sua visão está ligada à linguagem intuitiva de

Mrs. Ramsay. Contudo, Caughie (1991) diz que não se trata de unir os dois modos de linguagem, mas de perceber os diversos usos da linguagem e que esse uso pode ser múltiplo, vasto e possibilitaria diversas alternativas e não apenas um modelo dicotômico, o que nos leva a pensar na natureza complexa da realidade e, também, na mente andrógina. Na última visão de Lily:

*And then, quietly, as if she refrained, that too became part of ordinary experience, was on a level with the chair, with the table. Mrs. Ramsay – it was part of her perfect goodness to Lily – sat there quite simply, in her chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. There she sat.*¹³² (Woolf, 2004b, p. 192)

Mrs. Ramsay aparece de modo bastante simples tecendo e a expressão “*There she sat*” nos traz ecos de *Mrs. Dalloway* “*For there she was*” (1992, p. 213). Mas aqui, o êxtase de Peter Walsh, transforma-se na perfeita serenidade de Mrs. Ramsay. Lily transforma a angústia da sua perda na completa união com Mrs. Ramsay. Como se a sua pintura pudesse tornar real ou trazer Mrs. Ramsay novamente à vida.

Ao final o leitor também tem sua visão. Após participar do processo de pintura de Lily e de escrita de Woolf, o leitor pode perceber como os dois estão relacionados. Lily, como exemplo da mente andrógina, une dois modos de percepção dos Ramsays: por um lado, a percepção intelectual, racional e analítica de Mr. Ramsay; por outro, a percepção intuitiva e contemplativa de Mrs. Ramsay. Enquanto Mr. Ramsay utiliza fragmentos poéticos para expressar seus sentimentos, o texto que Mrs. Ramsay tece – a meia, a casa, o jantar – realiza-se de modo silencioso. Acima de tudo, Lily faz diferentes usos da linguagem, unindo silêncio, pintura e escrita, palavras e imagens e o que representa a linguagem de Woolf, que procura racionalizar seu processo de escrita, aproximando-o da pintura, combinando linguagem e silêncio, palavras e imagens, para realizar o milagre a partir de um simples acontecimento do dia a dia:

*Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything. Get that and start afresh; get that and start afresh; she said desperately, pitching herself firmly again before her easel. It was a miserable machine, an inefficient machine, she thought, the human apparatus for painting or for feeling [...]*¹³³ (Woolf, 2004b, p. 184)

Nessa passagem, Lily questiona os limites da linguagem para expressar seus sentimentos, como colocar na tela ou como dizer em palavras as visões e imagens que ela deseja retratar, por isso ela sabe que o sistema é falho. Ao mesmo tempo em que Woolf estava consciente da potencialidade de uma imagem, de uma palavra, ela também questiona os limites da linguagem. Desse modo, Woolf sabia que deveria estender a frase masculina para além dos seus limites, ou seja, ela deveria ser fertilizada pela frase feminina, seu ideal da mente andrógina.

Para Sandra Gilbert (1987), a frase feminina não implica numa estrutura gramatical diferente, mas numa diferente relação com a linguagem. Já para Jane Marcus (1987a), o estilo de Woolf é caracteristicamente marcado por ausências, elipses, reticências das frases não terminadas e dos pensamentos incompletos e pelas repetições que conferem ritmo poético ao texto. Todas concordam que o silêncio jaz no núcleo dessa linguagem e seria uma tentativa de dizer aquilo que não foi dito antes, aquilo que não pode ser dito, mas que necessita de outras palavras para expressá-lo (Bishop, 1992).

A própria frase de Lily, “*I have had my vision*” (2004b, p. 198), demonstra a autoridade que ela adquire sobre seu processo criativo, que a sociedade patriarcal, representada por Mr. Ramsay e Charles Tansley, lhe nega no primeiro capítulo do romance. Assim, acompanhamos seu processo de desenvolvimento, como sua personagem progride e, em “*Time passes*”, assume a voz narrativa de Mrs. McNab, adquirindo o *status* de visionária e andrógina, assim como Mrs. Ramsay. Ao final, Lily alcança o

lugar de protagonista, capaz de redimir a figura de Mrs. Ramsay e do próprio papel feminino durante a narrativa. Finalmente, Bishop (1992) afirma que Lily deve legitimar o poder encantatório da linguagem de Mrs. Ramsay, que silenciosamente tece a união e a harmonia ao longo do texto. Ele percebe que a frase criada por Woolf no romance é aquela que ela se refere em *A room of one's own*, que rompe com a ordem e as expectativas e que faz uso dos recursos do silêncio para suspender a tensão e envolver o leitor. Do mesmo modo, podemos dizer que Woolf parte do silêncio para atingir o momento que a mulher adquire a autoridade sobre o discurso e se insere na batalha da linguagem. A mulher, como Lily, deve lutar para imprimir ou expressar sua visão; como diz Cixous (1981), ela deve inscrever-se no texto e na história.

3.2 A viagem

*Even so, life isn't done with; there are a million patient, watchful lives still for a tree, all over the world, in bedrooms, in ships, on the pavement, living rooms, where men and women sit after tea, smoking cigarettes. It is full of peaceful thoughts, happy thoughts, this tree. I should like to take each separately – but something is getting in the way... Where was I? What has it all been about? A tree? A river? The Downs? Whitaker's Almanack? The fields of asphodel? I can't remember a thing. Everything's moving, falling, slipping, vanishing... There is a vast upheaval of matter.*¹³⁴ (Woolf, 1985a, p. 83)

Esse último capítulo, “*The lighthouse*”, é marcado pela simultaneidade que envolve o processo de pintura de Lily e a viagem de Mr. Ramsay, James e Cam ao farol. É interessante notar que Lily, nesse processo de recuperar a imagem de Mrs. Ramsay por meio da memória, tem que lidar com passado e presente. Ao mirar a tela ela mergulha no passado, em uma viagem interna, ela vasculha as ruínas do passado e reflete sobre sua relação com Mrs. Ramsay. Ao observar o horizonte ela reflete sobre a viagem ao farol e sobre as personagens em questão, que devem lidar com a

ausência de Mrs. Ramsay. Essas passagens mostram a simultaneidade e o caráter multidimensional da narrativa de Woolf, que oferece ao leitor a sensação de estar lendo duas narrativas ao mesmo tempo:

*[...] if they shouted loud enough Mrs. Ramsay would return. "Mrs. Ramsay!" she said aloud, "Mrs. Ramsay" The tears ran down her face.*¹³⁵

*[Macalister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown into the sea.]*¹³⁶

*"Mrs. Ramsay!" Lily cried, "Mrs. Ramsay!" But nothing happened. The pain increased. That anguish could reduce one to such a pitch of imbecility, she thought!*¹³⁷ (Woolf, 2004b, p. 171)

Nessas passagens fica evidente para o leitor a relação entre o sofrimento de Lily pela ausência de Mrs. Ramsay e o corpo mutilado do peixe lançado novamente ao mar. O corpo mutilado pode representar o corpo de Lily, que sofre após a perda de uma grande porção de seu próprio corpo. Da mesma forma, podemos pensar que o corpo mutilado também representa o sofrimento daqueles que estão na viagem: Mr. Ramsay, James e Cam, que também perderam parte de suas existências.

Lily compreende que tudo depende de uma questão de distância ou de perspectiva, dependendo do quão longe ou perto a pessoa encontra-se. Observando a distância em que se encontra Mr. Ramsay, ela pode constatar o quanto ele mudou e o quanto ela mudou em relação a ele. O mesmo ocorre com seus sentimentos em relação à Mrs. Ramsay, cuja imagem está congelada num passado longínquo. Trazer essa imagem para o presente também significa rever todos os sentimentos que afetam Lily, que deve ressignificá-los e transformá-los em outra imagem que une passado, presente e futuro. A ausência de Mrs. Ramsay é extremamente necessária para que Lily possa atingir sua autonomia. Somente com a morte do anjo do lar, a mulher consegue atingir sua emancipação e autoconsciência,

lembrando as fases mencionadas por Elaine Showalter (1977). A seguinte passagem, que também está entre parênteses, parece demonstrar a simultaneidade da visão de Lily sobre o mar e os tripulantes daquela viagem e a percepção de Cam em relação à ilha e aos seus habitantes:

*[The sea without a stain on it, thought Lily Briscoe, still standing and looking out over the bay. The sea is stretched like silk across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone for ever, they had become part of the nature of things. It was so calm; it was so quiet [...]]*¹³⁸ (Woolf, 2004b, p. 179)

É interessante observar esse jogo de perspectivas que Woolf cria com suas imagens. Enquanto Lily apreende o mar como um tecido de seda sobre o horizonte, Cam transforma a ilha distante na forma de uma folha, enquanto o mar ganha relevância em tamanho e importância. À medida que eles avançam na viagem, a ilha é deixada para trás, assim como os pequenos ou grandes problemas. Já que tudo depende de uma questão de perspectiva, problemas como a ira do pai, a obstinação de James e sua própria angústia vão sendo tragados pelo mar. Tudo vai perdendo a importância à medida que o mar ganha espaço e dissolve todas as pequenas e grandes tragédias:

*It was like that, the island, thought Cam, once more drawing her fingers through the waves. She had never seen it from out sea before. It lay like that on the sea, did it, with a dent in the middle and two sharp crags, and the sea swept in there, and spread away for miles and miles on either sides of the island. It was very small; shaped something like a leaf stood on end.*¹³⁹ (Woolf, 2004b, p. 179)

Desse modo, ao alcançar o farol, Cam compreende a mensagem tanto de Mrs. Ramsay, quanto de Mr. Ramsay: a humanidade perece, enquanto a natureza permanece. A pequena ilha tem seu lugar no universo e as ondas demonstram o processo contínuo do ritmo da natureza e a imutabilidade inevitável que nos ensina que tudo passa, como percebe Lily:

*That would be the answer, presumably – how “you”, and “I” and “she” pass and vanish; nothing stays; all changes; but not words, not paint. Yet it would be hung in the attics, she thought; it would be rolled up and flung under a sofa; yet even so; even of a picture like that, it was true.*¹⁴⁰ (Woolf, 2004b, p. 170)

Tudo passa, as maiores atrocidades passam, as pessoas passam, mas a arte como representação da natureza permanece, demonstrando sua continuidade, seu caráter de estabilidade e segurança por um mundo que muitas vezes nos deixa sem respostas, que nos parece muitas vezes sem sentido, desconhecido e hostil. Como Woolf trabalha com a ideia dos reflexos dos espelhos, como se ambos, personagens e leitores, estivessem em um enorme labirinto repleto de espelhos de diferentes dimensões e com diferentes refletores, a ficção é o espelho da natureza, uma personagem espelha a outra em diferentes ângulos, uma diminui enquanto a outra cresce, uma aumenta enquanto a outra diminui. Ao mesmo tempo, estamos lidando com diferentes facetas de um mesmo objeto que, dependendo da posição, como um prisma, irá refletir determinados aspectos.

Marder (1975) nos lembra de que Mr. Ramsay, ao alcançar o farol, atinge a “liberdade do eu” e renuncia ao seu ego, ele que é sempre tão egocêntrico, constantemente buscando o aplauso e a complacência do outro. O que Virginia Woolf nos ensina é que a “liberdade do eu” implica na obtenção da mente andrógina e que o ego, nesse caso, associa-se ao desequilíbrio e à unilateralidade masculina. Mr. Ramsay é acusado pelos filhos de ser tirânico, unilateral e de desrespeitar seus sentimentos. Ambos, James e Cam, querem se libertar do domínio paterno. Aqui percebemos a denúncia de Virginia Woolf contra o patriarcado, mas sentimos que não é apenas uma denúncia pela denúncia, mas sim uma busca por uma resolução e por uma alternativa à tirania e à unilateralidade. Novamente, cabe aqui a androginia em nome da

flexibilidade, da heterogeneidade, da liberdade e da diferença. A viagem ao farol representa diferentes valores para Mr. Ramsay e para James. Enquanto para o primeiro representa a liberdade do ego e a renúncia da unilateralidade, para o segundo representa a descoberta de si, um estágio para alcançar a maturidade, o que também representa uma certa liberdade de ser ele mesmo sem o peso do olhar tirânico do pai. Aqui ambos podem reconciliar-se um com o outro. Mr. Ramsay já não é o mesmo pai tirânico do passado, James tampouco, embora seja difícil para ele libertar-se das memórias do passado. O presente nasce com a chegada ao farol:

The lighthouse was then a silvery, misty looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening. Now –

James looked at the lighthouse. He could see the white washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white, he could see the windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the lighthouse, was it!

No the other thing was also the lighthouse. For nothing was simply one thing. ¹⁴¹ (Woolf, 2004b, p. 177)

Os dois faróis complementam um ao outro, conclui Marder (1975). O farol do presente está associado à figura paterna, ao princípio masculino, a torre rígida e ereta “listrada em preto e branco”; o farol do passado, o “suave olho amarelo” está associado à Mrs. Ramsay e ao princípio feminino. O que James pode perceber é que ambos são reconciliáveis e que se complementam, o real e o ideal, presente na memória “*For nothing was simply one thing*”. Como a mente andrógina, o farol está associado a princípios contraditórios, mas que estão conectados. Ele pode representar um símbolo fálico, como uma torre rígida e ereta, mas também está ligado ao olhar feminino de Mrs. Ramsay, que projeta uma luz sobre tudo tecendo e conectando a todos. Ele também pode representar o começo de uma viagem ou a chegada para o navegante. De qualquer modo, o farol representa a união de opostos e um momento transcendente.

Notas

67. “E os romancistas do futuro perceberão mais e mais a importância desses reflexos, pois é claro, não há apenas um reflexo, mas um infinito número deles; essas são as profundezas que eles irão explorar, esses são os fantasmas que eles irão perseguir, deixando a descrição da realidade mais e mais fora de suas histórias, tendo o conhecimento disso como garantido, como fizeram os gregos e Shakespeare, talvez – mas essas generalizações são muito inúteis” (Woolf, 1985a, p. 80, tradução nossa).

68. Hussey (1995) revê a posição de vários críticos, começando por Howard Haper (1982), passando por Nancy T. Bazin (1973), Harvena Richter (1980), Jean Guiguet (1965), Van Burren Kelley (1973), Phyllis Rose (1978), Maria DiBattista (1980), Jane Lilienfeld (1981), Jane Marcus (1987a), Gayatri Spivak (1987) e Kathy Phillips (1994).

Brenda Silver, por ocasião de sua palestra sobre *To the lighthouse* em 1973, também realiza uma retrospectiva sobre a visão de outros críticos em relação ao romance. Ela começa seu percurso com Carolyn Heilbrun (1973), passando por Mitchell Leaska (1977), por Annis Pratt (1972), Joseph Blotner (1956), Glenn Pedersen (1958), Schaefer (1991), Thomas Vogler (1970), Nancy Chodorow (1974) e Adrienne Rich (1995). Não é a intenção reproduzir aqui o que foi dito, contudo, deve-se elucidar a importância do trabalho de revisão crítica desses autores.

69. “Mas, enquanto eu tento escrever, eu estou construindo *To the Lighthouse* – o mar deve ser ouvido ao longo do romance. Eu tenho uma ideia de que eu inventarei um novo nome para meus livros para substituir ‘romance’. Um novo ____ escrito por Virginia Woolf. Mas o que? Elegia?” (Woolf, 1953, p. 80, tradução nossa).

70. “Aquele canibal, o romance, que devora tantas formas de arte, terá até então devorado muito mais. Nós seremos forçados a inventar novos nomes para diferentes livros, que se mascaram sob este título. E é possível que entre os tão chamados romances, haverá um que nós mal saberemos como batizar. Ele será escrito em prosa, mas em uma prosa que terá muitas características da poesia” (Woolf, 1954, p. 435, tradução nossa).

71. “Não, não, nada é provado, nada é conhecido. E mesmo se eu levantasse nesse exato momento e me assegurasse que é de fato a marca na parede – o que eu deveria dizer? – a cabeça de um velho prego gigante, colocado ali em duzentos anos atrás, que agora, devido ao paciente atrito de muitas gerações de empregadas, revela sua cabeça acima da camada de pintura, e pela primeira vez está se dando conta da vida moderna à vista de uma sala de paredes brancas e aquecida pela lareira, o que eu deveria ganhar com isso? Conhecimento?” (Woolf, 1985a, p. 81, tradução nossa).

72. “A vida não é uma série de luzes em gambiarra simetricamente combinadas; a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente acerca de nós do início da consciência até o fim. Não é a tarefa do romancista expressar esse espírito variante, desconhecido e não circunscrito, qualquer que seja a aberração ou complexidade que ele deva mostrar, com tão pouca mistura do exterior e do desconhecido, quanto possível” (Woolf, 1984, p. 150, tradução nossa).

73. “Ergueu os olhos – que demônio possuía o filho menor, o seu querido? – e, vendo a sala, as cadeiras, achou-as terrivelmente maltratadas. Suas entranhas – como Andrew dissera há dias – estavam espalhadas pelo chão; mas então, perguntou-se, que vantagem havia em comprar boas cadeiras para deixá-las estragarem-se ali durante todo o inverno, quando a casa, com apenas uma

velha para tomar conta, ficava literalmente encharcada de umidade? Não importava [...]” (Woolf, 2003, p. 31).

74. “Pois assim não precisava pensar em ninguém. Podia ser ela mesma, quando estava só. E era isto que precisava fazer com frequência: pensar. Bem, nem mesmo pensar. Ficar em silêncio; ficar sozinha. E toda existência, toda a atividade, com tudo que possuem de expansivo, brilhante, vibrante, vocal, se evaporaram. Então podia, com uma certa solenidade, retrair-se em si mesma, no âmagô pontiagudo da escuridão, algo invisível para os outros. E embora continuasse tricotando, sentada bem ereta, era assim que sentia a si mesma, a seu ser, depois de libertada de todos laços, pronta para as mais estranhas aventuras. Quando o ritmo da vida diminuía por um instante, parecia que a amplitude das experiências se tornava ilimitada” (Woolf, 2003, p. 67).

75. “Esse âmagô de escuridão podia ir a qualquer lugar, pois ninguém o via. Não poderiam detê-lo, pensou, enleada. Lá estavam a liberdade, a paz, e – o que era mais agradável – o poder de recuperação, de descansar numa plataforma de estabilidade. Nem sempre, enquanto indivíduo, é que se encontra esse repouso, dizia-lhe sua experiência (nesse instante executou algo extremamente difícil com suas agulhas), mas enquanto recantos de sombra. Desprendendo-se da personalidade, perdia-se tudo, a agitação, a pressa, o rebuliço; e sempre lhe subia aos lábios uma exclamação de triunfo sobre a vida, quando tudo dentro dela se reunia nessa paz, nesse repouso, nessa eternidade; e detendo-se, seu olhar encontrou no exterior o raio de luz do Farol, longo e firme, o último dos três, que era o seu raio, pois de tanto olhar os três com o mesmo estado de espírito, e sempre à mesma hora, não conseguia evitar ligar-se a um deles particularmente; esse longo e persistente raio de luz era o seu. Frequentemente se surpreendia sentada olhando, com o trabalho nas mãos, até que se transformava na coisa que olhava: nessa luz, por exemplo” (Woolf, 2003, p. 68).

76. “Ergueu os olhos do tricô e deparou com o terceiro facho de luz e teve a impressão de que seus olhos se encontravam com seus próprios olhos, e de que esse raio penetrava, como somente ela mesma poderia fazê-lo, no seu próprio íntimo e no seu próprio coração, purificando sua existência da mentira, qualquer mentira. Ela se louvava sem vaidade ao louvar a luz, pois era áustera e perscrutadora, era bela como essa luz. Era estranho que, quando a pessoa está sozinha, se apega às coisas, aos seres inanimados; árvores, córregos, flores. Sentia que essas coisas a expressavam; sentia que se transformavam nela mesma” (Woolf, 2003, p. 69).

77. “Parou de tricotar; ergueu a longa meia castanha que oscilou por um instante em suas mãos. Com uma certa ironia em sua indagação – pois, **quando uma pessoa acaba de acordar* totalmente, seus relacionamentos se transformam** –, olhou a firme, inexorável, implacável luz que era, ao mesmo tempo, tanto ela e tão pouco ela, e pela qual tinha devoção (acordava à noite, a via curvar-se ao redor da sua cama, riscando o chão). Mas por tudo isso – pensou, enquanto olhava fascinada, hipnotizada, **como se a luz fizesse surgir, com seus dedos de prata, algum veleiro em seu cérebro que, ao explodir, a inundaria de prazer** – conhecera a felicidade, a mais perfeita felicidade, a intensa felicidade” (Woolf, 2003, p. 70, grifo nosso).

* Para essa passagem, eu utilizaria a palavra “despertar” e não “acordar”, pois a opção da tradutora não condiz com a nossa análise.

78. “O que agora substitui aquelas coisas, eu me pergunto, aquelas coisas de padrão verdadeiro? Os homens, talvez, se fosse uma mulher; o ponto de vista masculino que governa nossas vidas, que estabelece o padrão, que estabelece a Tábua de Precedência de Whitaker, que se tornou, eu suponho, desde a guerra quase um fantasma para muitos homens e mulheres, que logo, espera-se, com escárnio serão lançadas à lata de lixo” (Woolf, 1985a, p. 80, tradução nossa).

79. “Sem dúvida alguma tinha sob sua proteção a totalidade do sexo que não era seu, por razões que não conseguia explicar: pelo cavalheirismo dos homens, seu valor, pelo fato de negociarem tratados, governarem a Índia, controlarem as finanças ou, mais possivelmente, por certa atitude em relação a ela que nenhuma mulher poderia se eximir de achar agradável – algo de leal, inocente, respeitável, que em sua idade, poderia receber de um jovem sem perder a dignidade [...]” (Woolf, 2003, p. 10).

80. “Não conseguia acompanhar o horrível jargão acadêmico que jorrava com tanta facilidade – mas via agora por que a ida ao circo o perturbava tanto, coitadinho, e por que no mesmo instante se saíra com toda aquela história sobre o pai, a mãe, os irmãos e irmãs. Cuidaria que não rissem mais dele [...] mesmo assim continuava falando sobre escolas populares, ensino, operários, ajuda à nossa própria classe, e conferências, até que ela percebeu que ele recobrava completamente sua circunspecção*. Tinha recuperado do circo [...]” (Woolf, 2003, p. 16).

* A tradução acima foge completamente daquela utilizada para nossa análise.

81. “Com estrelas nos olhos e véus no cabelo, com ciclâmens e violetas selvagens – mas em que despropósito estava pensando? Tinha no mínimo cinquenta anos e oito filhos. Caminhando por campos floridos e levando ao peito botões esmagados e carneiros caídos; com estrelas nos olhos e o vento no cabelo – ele segurou sua sacola” (Woolf, 2003, p. 18).

82. “‘A natureza tem muito menos argila do que aquela com que a moldou’, dissera o Sr. Bankes certa vez, ao ouvir sua voz ao telefone, muito comovido, embora ela só lhe estivesse dando uma informação sobre um trem. Ele a imaginava do outro lado da linha, com seu ar grego e o nariz reto. Como parecia incongruente estar telefonando para uma mulher assim. As Graças, reunindo-se, pareciam ter-se dado as mãos em prados floridos de asfódelos para compor esse rosto” (Woolf, 2003, p. 33).

83. “[...] e todo esse seu desejo de dar, de ajudar, não era senão vaidade. Era para sua auto-satisfação que queria tão instintivamente dar, ajudar, para que as pessoas dissessem: ‘Oh, a Sra. Ramsay! A querida Sra. Ramsay... a Sra. Ramsay, decerto!’, e precisassem dela, e a chamassem e a admirassem? Não era isso que queria secretamente?” (Woolf, 2003, p. 46).

84. “**Queria dominar, interferir, fazer os outros obedecerem às suas vontades** – coisa que ela achava a maior injustiça. Mas que podia fazer se causava essa impressão? Ninguém poderia acusá-la de se esforçar para impressionar os outros. Muitas vezes se envergonhava de sua própria fraqueza. **Não era autoritária, tampouco tirânica.** Talvez se pudesse dizer isso quando reagia apaixonadamente em relação a hospitais, saúde pública e queijarias” (Woolf, 2003, p. 46, grifo nosso).

85. “Gostaria de ter sempre um bebê. Era a pessoa mais feliz do mundo quando carregava um bebê nos braços. **Então, se quisessem, as pessoas até poderiam dizer que era tirânica, autoritária, dominadora, não se importava.** E, tocando no cabelo de James com os lábios, pensou: ele nunca será tão feliz como agora – mas conteve-se, lembrando-se de como irritava o marido quando dizia isso. Contudo, era verdade. Nunca seriam tão felizes como agora” (Woolf, 2003, p. 64, grifo nosso).

86. “[...] **ela não gostava nem por um instante, de sentir-se melhor que o marido.** Além do mais, não podia suportar sua própria incerteza quanto à veracidade de suas palavras, ao falar-lhe [...] **pois as pessoas diziam que ele dependia dela,** quando deveriam saber que, dos dois, era ele o infinitamente mais importante, e que, comparada a ele, o que ela dava ao mundo era desprezível” (Woolf, 2003, p. 44, grifo nosso).

87. “Ele queria compreensão. Ele era um fracasso, disse. A Sra. Ramsay agitou as agulhas. O Sr. Ramsay repetia, sem despregar os olhos do rosto dela, o que ela queria. Ela devolveu-lhe as palavras em pleno rosto. ‘Charles Tansley...’, disse. Mas ele precisava mais do que isso. Era compreensão o que ele queria; que, antes de tudo, lhe convencessem de sua genialidade, e então que o trouxessem de volta ao âmago da vida, aquecido e reconfortado, para que seus sentidos lhe fossem restituídos, sua aridez fertilizada [...]” (Woolf, 2003, p. 42).

88. “Charles Tansley o achava o maior metafísico de seu tempo, disse ela, **mas ele precisava mais do que isso. Precisava de compreensão. Precisava que o convencesse de que ele também vivia no âmago da vida; que era necessário; não apenas ali, mas no mundo todo.** Agitando as agulhas, confiante, correta, ela criou a sala de estar e a cozinha, e as iluminou; convidou-o a acomodar-se lá, entrar e sair, divertir-se” (Woolf, 2003, p. 42, grifo nosso).

89. “Ele era um fracasso – repetia. Bem, então veja, compreenda. Agitando as agulhas, olhando de relance a seu redor, **além de qualquer sombra de dúvida, por seu riso, seu equilíbrio, sua competência (como a ama, carregando uma luz através do quarto escuro, conforta uma criança agitada), que tudo era real; a casa estava íntegra; ventava no jardim. Se ele depositasse uma fé implícita nela, nada o atingiria [...]**” (Woolf, 2003, p. 43, grifo nosso).

90. “Refeito pelas palavras dela, restabelecido, renovado, disse, por fim, olhando-a com humilde gratidão – como uma criança que adormece satisfeita –, que iria dar uma volta; iria olhar as crianças jogando críquete. E se foi.

Imediatamente a Sra. Ramsay pareceu dobrar-se em copas, como se uma pétala se fechasse sobre a outra e todo o conjunto tombasse exaurido sobre si mesmo, tanto que ela mal tinha força para mexer o dedo, num delicioso abandono ao cansaço [...]” (Woolf, 2003, p. 43).

91. “Em certas luzes aquela marca na parede parece de fato projetar-se na parede. Nem parece inteiramente circular. Eu não tenho muita certeza, mas parece lançar uma sombra perceptível, sugerindo que se eu correr meu dedo sobre a fileira na parede, em certo ponto, ela formaria e descenderia de um pequeno túmulo, um suave túmulo como aqueles nos South Downs, que são, dizem, túmulos ou campos” (Woolf, 1985a, p. 80, tradução nossa).

92. “– **É claro que amanhã fará um dia bonito – disse a Sra. Ramsay. – Mas vocês terão que madrugar** – acrescentou.

Essas palavras trouxeram uma extraordinária alegria a seu filho, como se a excursão já estivesse definitivamente marcada. Após a escuridão de uma noite e a travessia de um dia, o desejo – por tantos anos aspirado – era agora atingível” (Woolf, 2003, p. 7, grifo nosso).

93. “– **Mas o dia não ficará bom** – disse o pai, parando em frente à janela da sala de visitas.

Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à mão que abrisse uma fenda no peito do pai e por onde a vida escoasse, James a teria empunhado naquele instante. Tais eram os extremos de emoção que o Sr. Ramsay despertava no íntimo dos filhos, apenas com sua presença” (Woolf, 2003, p. 8, grifo nosso).

94. “– **Mas talvez fique bom, pelo menos espero** – disse a Sra. Ramsay impacientemente, ao dar um ponto na meia castanha que tricotava. Se a terminasse na mesma noite, e afinal fossem mesmo ao Farol, seria dada ao filho do faroleiro, que estava ameaçado de tuberculose, [...]” (Woolf, 2003, p. 8, grifo nosso).

95. – **Talvez você acorde e encontre o sol brilhando e os passarinhos cantando** – disse ela compassivamente, alisando o cabelo do menino, pois o marido, **com a frase cáustica de que o dia não ficaria bom**, abatera seu ânimo, como bem se podia ver. Essa ida ao Farol era uma

paixão dele, e, como se o marido já não tivesse dito bastante, esse homenzinho detestável trouxera de novo à baila” (Woolf, 2003, p. 18, grifo nosso).

96. “E mesmo que amanhã o tempo não fique bom, ficará melhor noutro dia qualquer – disse a Sra. Ramsay, erguendo os olhos para dar uma espiadela em William Bankes e Lily Briscoe que passavam. – E agora – disse pensando que o charme de Lily eram os olhos de chinesa, oblíquos no seu rostinho branco e enrugado; só seria necessário um homem muito inteligente para descobrir isso. – E agora fique em pé quieto e deixe-me medir sua perna” (Woolf, 2003, p. 30, grifo nosso).

97. “Apenas pensava na vida – e um pequeno trecho desta se apresentou diante de seus olhos: seus cinquenta anos. Ali estava, diante dela: a vida. A vida: pensava, mas não terminava o pensamento. Olhou a vida de relance, pois a sentia nitidamente ali, algo real, íntimo, que não compartilhava com os filhos, nem com o marido. [...] precisava admiti-lo, sentia aquilo que chamava vida como alguma coisa terrível, hostil, pronta para se lançar sobre quem quer que lhe desse uma oportunidade. Havia os eternos problemas: o sofrimento, a morte, os pobres. Havia sempre uma mulher morrendo de câncer, ali mesmo. Contudo, dissera a todos os seus filhos: vocês superarão tudo isso” (Woolf, 2003, p. 65, grifo nosso).

98. “O que a teria levado a dizer: ‘Estamos nas mãos do Senhor’?, perguntou-se. Essa insinceridade, que se esgueira por entre as verdades, irritou-a, aborreceu-a. Voltou ao tricô. Como poderia um Senhor qualquer ter feito este mundo? perguntou-se. Sua mente sempre se agarrara ao fato de que não há lógica, ordem ou justiça; apenas sofrimento, morte e pobreza. Não há traição suficientemente baixa que o mundo não cometa; sabia disso” (Woolf, 2003, p. 69).

99. “Mas queria lhe perguntar ainda outra coisa. Iriam ao Farol amanhã?

Não, amanhã, não – disse –, mas dentro em breve – prometeu; no próximo dia bonito. Ele era muito bonzinho. Deitou-se. Ela cobrio-o. Mas ele nunca esqueceria, ela sabia, e sentiu-se zangada com Charles Tansley, com o marido e consigo mesma, pois fora ela quem despertara suas esperanças” (Woolf, 2003, p. 122, grifo nosso).

100. “Sem dúvida ele quase derrubou o cavalete, ao vir em sua direção, agitando as mãos e gritando: ‘Cavalgamos bem e com coragem’, mas, felizmente, deu meia volta e se afastou cavalgando, para morrer gloriosamente, supunha, nas alturas de Balaclava. Nunca alguém fora tão ridículo e tão assustador ao mesmo tempo. Contudo, enquanto ele mantivesse assim, gritando, agitando-se, estava salva; pelo menos não ficaria parado e quieto, olhando seu quadro. Era isso que Lily Briscoe não poderia suportar” (Woolf, 2003, p. 21, grifo nosso).

101. “Era nesse vôo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira das lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão por um corredor escuro para uma criança. Assim se sentia, freqüentemente, numa luta terrivelmente desigual para manter a coragem e dizer: ‘Mas isso é o que eu vejo, isso é o que eu vejo’ [...]” (Woolf, 2003, p. 23, grifo nosso).

102. “Em que resultava isso, então? Como julgar os outros, pensar sobre os outros? Como se acrescentava uma coisa à outra e se concluía que era afeto ou desafeto o que se sentia? E que sentido atribuir a essas palavras, afinal? Ela estava de pé, perto da pereira, aparentemente transportada e inundada pelas impressões sobre esses dois homens. Seguir o pensamento dela era como seguir a voz que fala rápido demais para que se possa tomar nota do que diz. E a voz era a sua própria dizendo, sem que lhe soprassem nada, coisas inegáveis, eternas,

contraditórias, tanto que mesmo as fendas e saliências no tronco da pereira estavam irrevogavelmente fixadas ali por toda eternidade” (Woolf, 2003, p. 29, grifo nosso).

103. “Insistia em que ela precisava, e Minta também, todas precisavam casar-se. Pois no mundo inteiro, por mais homenagens que lhe concedessem (mas a Sra. Ramsay não dava a mínima importância à sua pintura), por mais triunfos que lhe granjeassem (a Sra. Ramsay provavelmente também tivera os seus) – e aqui entristeceu-se, abateu-se, e voltou a sentar-se –, não se poderia negá-lo: uma mulher solteira perdia o melhor da vida” (Woolf, 2003, p. 55, grifo nosso).

104. “Que arte ali se continha, conhecida do amor ou da astúcia, por meio da qual se forçava a entrada nessas câmaras secretas? Qual artifício para conseguir formar indissolavelmente um único ser – como a água despejada numa jarra – com a pessoa que se adorava? Seria o corpo capaz de consegui-lo, ou a mente penetrando sutilmente pelas passagens intrincadas do cérebro, ou o coração? Seria o amor, na forma em que as pessoas o entendiam, capaz de tornar a Sra. Ramsay e ela uma única pessoa? Pois não era o conhecimento, mas a unidade, que ela desejava. Não inscrições em tabuinhas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a intimidade mesma, que é o próprio conhecimento, tal como sentirá ao reclinar a cabeça no colo da Sra. Ramsay” (Woolf, 2003, p. 56, grifo nosso).

105. “Mas, a pintura não era sobre eles – disse ela. Pelo menos, não no sentido em que ele o entendia. Havia outras formas de reverenciá-los. Com uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. Se um quadro deve ser uma homenagem, como vagamente ela achava, o seu tributo se expressava assim. Mãe e filho podiam ser reduzidos a uma sombra, sem irreverência. Uma luz aqui exige uma sombra ali, mais adiante” (Woolf, 2003, p. 58, grifo nosso).

106. “Retomou sua conhecida posição para pintar, com o olhar vago e um ar ausente, subordinando todas as suas impressões enquanto mulher a algo muito mais geral. Colocou-se de novo sob o poder da visão que tivera nitidamente apenas uma vez e que agora procurava captar por entre sebes, casas, mães e filhos – seu quadro. Era uma questão, lembrava-se, de como unir essa massa à direita a essa outra à esquerda. Poderia fazê-lo prolongando a linha desse ramo até o outro lado, assim; [...]” (Woolf, 2003, p. 59, grifo nosso).

107. “A sala (olhou em redor) estava muito maltratada. Não havia beleza em lugar algum. Absteve-se de olhar para o Sr. Tansley. Nada parecia ter se integrado. Todos se sentavam isolados. E o esforço global de integração, fluência e criação dependia dela. E de novo sentiu, como um fato sem nada de hostil, a esterilidade dos homens; pois se não fizesse, ninguém o faria [...]” (Woolf, 2003, p. 89, grifo nosso).

108. “– O senhor escreve muitas cartas, Sr. Tansley? – perguntou a Sra. Ramsay, também com pena dele, conjecturou Lily; pois essa era uma verdade sobre a Sra. Ramsay: sempre lastimava os homens, como se lhes faltasse alguma coisa; e nunca lastimava as mulheres, como se tivessem alguma coisa. Ele escrevia para sua mãe; fora isso, achava que não escrevia mais que uma carta por mês – disse o Sr. Tansley sucintamente” (Woolf, 2003, p. 91, grifo nosso).

109. “Lily Briscoe percebia tudo isso. Sentada à sua frente, acaso não podia ela ver, como uma radiografia, os ossos e as costelas do desejo do jovem querendo se afirmar, destacando-se em negro por entre a carne – essa tênue névoa que a convenção depositara sobre seu vivo desejo de entrar na conversa? Mas, pensou, franzindo os olhos de chinesa, e lembrando-se como ele

escarnecia das mulheres – ‘as mulheres não sabem pintar, não sabem escrever’ – por que o ajudaria a se desabafar?’ (Woolf, 2003, p. 96, grifo nosso).

110. “Há um código de conduta que ela conhecia, e cujo sétimo artigo (talvez) diz que em tais ocasiões convém à mulher, não importa sua profissão, ajudar o jovem sentado diante dela, para que ele possa expor e aliviar os fêmures e as costelas da sua vaidade, do seu premente desejo de se auto-afirmar [...]” (Woolf, 2003, p. 97, grifo nosso).

111. “Usara o ardil usual – fora amável. Ela nunca o conheceria, nem ele a ela. As relações humanas eram sempre assim, pensou, e, entre homens e mulheres (não fosse pelo Sr. Bankes), ainda eram piores. Estas eram, inevitavelmente, extremamente insinceras. Então avistou o saleiro que colocara ali para se recordar [...]” (Woolf, 2003, p. 98, grifo nosso).

112. “Nada precisava ser dito; nada podia ser dito. Permanecia ali, à volta de todos eles. Fazia parte da eternidade – sentiu, enquanto servia o Sr. Bankes um pedaço especialmente tenro*. Já sentira a mesma coisa em relação a outro assunto, naquela tarde. Sentiu que havia uma coerência na realidade, uma estabilidade; que havia algo imune à mudança, que brilha como um rubi (olhou pela janela com suas ondulações de luzes refletidas) opondo-se ao fluido, ao etéreo, ao espectral: assim, nessa noite, tinha mais uma vez a sensação que já tivera nesse mesmo dia, de paz e de descanso. É desses momentos que se compõe, pensou, tudo o que deve permanecer para sempre. Isto permanecerá” (Woolf, 2003, p. 23, grifo nosso).

* Aqui a tradutora inverte uma expressão muito característica de Woolf, que é essencial para a análise. Mrs. Ramsay oferece ao Sr. Bankes não apenas um pedaço tenro de carne, mas de eternidade, e essa seria a função de Mrs. Ramsay: eternizar cada momento comum e transformá-lo em obra de arte, o que pode ser traduzido como os “momentos de ser” de Virginia Woolf.

113. “A partir disso, alcanço aquilo que eu poderia chamar de uma filosofia; a qualquer custo é uma constante ideia minha; que por trás da lã de algodão está escondido um padrão; que nós – quero dizer todos os seres humanos – estamos conectados a ele; que todo o mundo é um trabalho de arte; que todos somos partes do trabalho de arte. *Hamlet* ou o quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa vasta massa que nós chamamos mundo. Mas, não há Shakespeare, não há Beethoven; certa e enfaticamente não há Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a própria coisa” (Woolf, 1985b, p. 72, tradução nossa).

114. “Então deixando os olhos deslizarem imperceptivelmente pela poça e descansarem na ondulante linha entre o céu e o mar, nos troncos das árvores que a fumaça dos navios a vapor fazia tremerem acima do horizonte, ficou hipnotizada por todo esse poder que se contraía selvagememente e inevitavelmente se alastrava. E os dois sentidos, de amplidão e de insignificância, florescendo dentro da poça (que diminuía outra vez), faziam-na se sentir com as mãos e os pés amarrados e incapaz de se mover devido à intensidade de sentimentos que reduziam seu próprio corpo, sua própria vida e as vidas de todas as pessoas do mundo, para sempre, ao nada” (Woolf, 2003, p. 81).

115. “E o que é o conhecimento? O que são nossos aprendizes, senão os descendentes de bruxas ou hermitões que agachavam-se nas cavernas e nos bosques produzindo ervas e interrogando ratazanas e anotando a linguagem das estrelas? Quanto menos os honramos, mais nossas supertições diminuem e, também, nosso respeito pela beleza e a saúde de nossas mentes aumenta... Assim, ainda se pode imaginar um mundo agradável” (Woolf, 1985a, p. 81, tradução nossa).

116. “(O Sr. Ramsay, andando aos tropeções no corredor, esticou os braços, certa manhã, mas, como a Sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, esticou os braços e eles continuaram vazios.)” (Woolf, 2003, p. 138).

117. “(Prue Ramsay morrera neste verão de uma doença ligada à gravidez – o que era realmente uma tragédia – diziam todos. Ninguém mais do que ela merecia ser feliz.)” (Woolf, 2003, p. 143).

118. “(Uma granada detonou. Vinte ou trinta jovens foram esfaqueados na França, entre eles Andrew Ramsay, que felizmente teve morte instantânea.)” (Woolf, 2003, p. 144).

119. “Somente os objetos abandonados ou largados pelos armários – um par de sapatos, um boné de caça, saias desbotadas e casacos – conservavam a forma humana e deixavam entrever no vazio como outrora mãos ocuparam-se de colchetes e botões; como outrora o espelho refletira um rosto; refletira um mundo agora esvaziado no qual uma imagem se voltava, uma mão perpassava, a porta se abria, crianças entravam correndo aos trambolhões e saíam novamente. Agora, dia após dia, a luz voltava sua nítida imagem – como uma flor refletida na água – para a parede em frente” (Woolf, 2003, p. 139).

120. “Era como se nada pudesse romper esse quadro, corromper essa inocência, alterar o flutuante manto de silêncio que, semana após semana, no aposento vazio, entremeava-se com os guinchos cortantes dos pássaros e apitos dos navios, o burburinho dos campos, o latido de um cão, o grito de um homem, e que os enlaçavam ao redor da casa silenciosa” (Woolf, 2003, p. 140).

121. “Então, de novo caía a paz; e a sombra tremulava; e a luz se curvava em adoração à sua própria imagem na parede do quarto. Foi então que a Sra. McNab, rasgando o véu do silêncio com mãos saídas da tina de lavar roupa e pisando-o com sapatos que tritavam o cascalho, entrou resolutamente para abrir as janelas e varrer os quartos” (Woolf, 2003, p. 140).

122. “Mas, agora, vindo de um rosto desdentado de arrumadeira, envolvido numa touca, vinha despojado de significado, humor ou mesmo persistência – esse som era como a voz da insensatez. E, assim, enquanto ela limpava e espanava, parecia dizer que tudo não passava de uma longa tristeza e sofrimento, um longo despertar e de novo ir dormir; de um afastar e recolocar coisas no lugar” (Woolf, 2003, p. 141).

123. “Entretanto, os místicos, os visionários, caminhavam pela praia, remexiam numa poça, olhavam uma pedra, e se perguntavam: ‘quem sou?’ ‘que é isso?’, e de repente uma resposta lhes foi concedida (qual seria, não saberiam dizer): e assim sentiram-se aquecidos no frio gelado e consolados no deserto. Mas a Sra. McNab continuava bebendo e tagarelando como antes” (Woolf, 2003, p. 141).

124. “Será que a Natureza completa aquilo que o homem produz? Termina o que ele começa? Com a mesma complacência via sua miséria e perdoava sua baixeza aceitando suas torturas. Sonho de compartilhar, de completar, de encontrar sozinho, na praia, uma resposta, seria então apenas a imagem num espelho, e o próprio espelho não seria mais que a superfície transparente quando forças mais refinadas repousam tranqüilamente sob ela? [...] o espelho se quebrara. (Mr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que obteve um êxito inesperado. Diziam que a guerra despertara de novo no público o interesse pela poesia.)” (Woolf, 2003, p. 144).

125. “Noite após noite, verão e inverno, o tormento das tempestades e a agitada tranqüilidade do bom tempo reinavam sem interrupção. Se houvesse alguém para se pôr à escuta, ouviria, nos quartos do andar superior da casa vazia, apenas um gigantesco caos riscado de raios ribombando

e girando, enquanto os ventos e as ondas se divertiam como massas amorfas de leviatãs cujos cenhos não eram sulcados pelo menor traço de inteligência. Montavam uma sobre a outra, arremessavam-se e mergulhavam, na escuridão ou na claridade [...] em jogos tolos, até que todo o universo parecia combater e se contorcer sem objetivo, numa confusão irracional e numa luxúria dissoluta” (Woolf, 2003, p. 145).

126. “[...] o sol ergueu as cortinas e rompeu o véu sobre os olhos de Lily Briscoe, que agitando-se no sono, agarrou-se aos lençóis como alguém que despenca de um penhasco se agarra à vegetação na borda. Abriu os olhos completamente. Aqui estava outra vez, pensou, sentando-se bruscamente na cama. Acordada” (Woolf, 2003, p. 154).

127. “De fato, agora que eu fixei meus olhos sobre ela, sinto que agarrei uma tábua de salvação no mar; sinto uma sensação de realidade satisfatória que de uma vez tornam os dois arcebispos e o senhor maior de Chancellor à sombra das sombras. Aqui está algo definitivo, real. Então, despertando de um pesadelo à meia-noite, alguém rapidamente acende a luz e jaz ali, inerte, idolatrando a cômoda, idolatrando a solidez, idolatrando a realidade, idolatrando o mundo impessoal que é uma prova de alguma outra existência dentre outras” (Woolf, 1985a, p. 82, tradução nossa).

128. “Então por que o fazia? Olhou a tela já um pouco riscada por longos traços. Seria dependurada no quarto das empregadas. Seria embrulhada e socada debaixo do sofá. Para que fazer o quadro então – e ouviu uma voz dizendo que não sabia pintar, não sabia criar, como se tivesse sido enredada numa dessas correntezas que a experiência tece na mente da pessoa, fazendo-a repetir as palavras sem se lembrar mais de quem as dissera pela primeira vez” (Woolf, 2003, p. 171).

129. “Palavras esparsas que irrompiam no pensamento e o fragmentavam não significavam nada. ‘Sobre a vida, sobre a morte; sobre a Sra. Ramsay’; não, pensou, não se podia dizer nada a ninguém. A premência do momento sempre fazia as palavras perderem seu objetivo. Elas se alvoroçavam e acabavam atingindo o alvo algumas polegadas abaixo. Então, desistia-se; a idéia era de novo esquecida; e passava-se a ser como a maioria das pessoas de meia-idade, cauteloso, furtivo, com rugas entre os olhos e um olhar de perpétua apreensão. Pois como se poderia expresar em palavras essas emoções do corpo? Como expresar aquele vazio ali?” (Woolf, 2003, p. 191).

130. “Qual o sentido da vida? Isso era tudo – uma pergunta simples: das que tendem a agrilhoar uma pessoa com o passar dos anos. A grande revelação nunca chegou. Ao invés disso, houve pequenos milagres diários, iluminações, fósforos inesperadamente acesos na escuridão; e aquele era um deles. Este, aquele e o outro; ela e Charles Tansley, e a onda estourando; a Sra. Ramsay dizendo: ‘Pare aqui, vida!’, a Sra. Ramsay tentando transformar o momento em alguma coisa permanente – isso era da mesma natureza que uma revelação” (Woolf, 2003, p. 173).

131. “O que significava? Poderiam as coisas se lançar sobre uma pessoa e agarrá-las? Poderia a lâmina cortar? O punho crisar-se? Não havia segurança? Nenhuma forma de decorar os hábitos do mundo? Não havia nenhum guia, nenhum abrigo, mas tudo era milagre, salto do alto de uma torre no espaço? Seria possível que, mesmo para os mais velhos, isso fosse a vida? – assustadora, inesperada, obscura?” (Woolf, 2003, p. 193).

132. “Então, tranqüilamente, como se controlando, também isso passou a integrar sua experiência trivial, ocupando o mesmo plano que a cadeira e a mesa. A Sra. Ramsay – isso fazia parte da sua perfeita bondade para com Lily – estava sentada ali, muito singela, na sua cadeira,

agitando as agulhas, tricotando suas meias castanhas, e sua sombra se refletia no degrau. Lá estava ela sentada” (Woolf, 2003, p. 216).

133. “Vinhá-lhe frases; vinhá-lhe visões. Lindas cenas. Lindas frases. Mas o que deseja agarrar era exatamente essa discordância que agia sobre seus nervos, a própria coisa antes de, de alguma forma, ter sido criada. Agarrar aquilo e começar de novo – disse, com desespero, voltando a se colocar com firmeza diante do cavalete. Que máquina precária e desprezível era o organismo humano para pintar e sentir!” (Woolf, 2003, p. 207).

134. “Mesmo que a vida ainda não tenha lidado com isso; há milhões de vidas pacientes e atentas, mesmo para uma árvore, em todo mundo, em quartos, em barcos, na calçada, nas salas de estar, onde homens e mulheres sentam depois do chá, fumando cigarros. Essa árvore está repleta de pensamentos pacíficos e felizes. Eu deveria tomá-los separadamente – mas há alguma coisa no caminho... Onde eu estava? Sobre o que foi tudo isso? Uma árvore? Um rio? Os Downs? O Almanaque de Whitaker? Os campos de asfodelos? Não consigo lembrar uma coisa. Tudo se movendo, caindo, deslizando, desaparecendo... Há um grande tumulto sobre a questão” (Woolf, 1985a, p. 83, tradução nossa).

135. “Se gritassem bem alto, juntos, a Sra. Ramsay voltaria. – Sra. Ramsay! – disse em voz alta. – Sra. Ramsay! – as lágrimas escorriam pelo seu rosto”.

136. “(O filho de Macalister pegou um dos peixes e cortou um pedaço do seu flanco para servir de isca para o anzol. O corpo mutilado – ainda estava vivo – foi de novo atirado ao mar.)” (Woolf, 2003, p. 193).

137. “Sra. Ramsay! – gritou Lily. – Sra. Ramsay! – Mas nada aconteceu. Seu sofrimento aumentou. Como podia essa angústia reduzir uma pessoa a tal grau de imbecilidade!, pensou” (Woolf, 2003, p. 194).

138. “(O mar está sem uma mancha, pensou Lily Briscoe, ainda de pé e estendendo o olhar por toda a baía. O mar estava esticado como seda ao longo da baía. A distância tinha um poder extraordinário; sentia que eles haviam sido tragados, tinham desaparecido para sempre e se integrado à própria natureza das coisas. Tudo estava calmo e tranquilo [...]) (Woolf, 2003, p. 201).

139. “Então a ilha era assim, pensou Cam, voltando a arrastar a mão pelas ondas mais uma vez. Nunca a vira assim do mar alto. Pousava no mar, com uma concavidade no centro e de ambos os lados dois penhascos abruptos, onde o mar batia, indo depois se estender por milhas e milhas de distância. Era muito pequena, assemelhando-se a uma folha invertida” (Woolf, 2003, p. 201).

140. “Seria essa a resposta que lhe daria provavelmente: que ‘você’, ‘eu’, e ‘ela’ passamos e desaparecemos; nada permanece; tudo muda. Mas não as palavras, não a pintura. Contudo, esse quadro seria dependurado no sótão, pensou; seria embrulhado e socado debaixo de um sofá; ainda quando se tratava de um quadro assim, isso era verdade” (Woolf, 2003, p. 192).

141. “O Farol era, então, uma torre prateada em meio à névoa, como um olho amarelo que se abria rápida e suavemente à noite. Agora...

James olhou o Farol. Podia ver as rochas brancas e relavadas; a torre, rígida e ereta; podia ver como era riscada de preto e branco; podia ver as janelas; podia até ver roupas estendidas nas pedras para secar. Então era isso o Farol, isso?

Não a outra visão também era o Farol. Pois nada será simplesmente uma única coisa” (Woolf, 2003, p. 199).

PARTE III

**A POLITIZAÇÃO DO
ESTÉTICO:**
MRS. DALLOWAY

Capítulo 4

O ESPAÇO REFLEXIVO E REFRATÁRIO DE VIRGINIA WOOLF

*Mrs. Brown and I were left alone together. She sat in her corner opposite, very clean, very small, rather queer, and suffering intensely. The impression she made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of burning. What was it composed of – that overwhelming and peculiar impression? Myriads of irrelevant and incongruous ideas crowd into one's head on such occasions; one sees the person, one sees Mrs. Brown, in the center of all sorts of different scenes.*¹⁴² (Woolf, 1978a, p. 100)

Mrs. Dalloway, assim como *To the lighthouse*, é um dos mais comentados trabalhos de Woolf. O romance é considerado um de seus textos mais maduros e traz alguns reflexos de trabalhos anteriores, como por exemplo, o conto “*A society*”, o próprio conto “*Mrs. Dalloway in Bond Street*”, o ensaio “*Modern fiction*” e o romance *Jacob's room*. Elizabeth Abel (1993) julga que o livro faz parte de um momento de transição entre o estilo de narrativa direta de *The voyage out* e a estrutura experimental de uma obra posterior, como *The waves*.

Muitos críticos, como demonstraremos adiante, enfatizam o modo como a técnica narrativa parece conectar os elementos isolados da narrativa em um todo unificado e que termina por ganhar um caráter de mito. O dia de Mrs. Dalloway não é um dia qualquer, mas representa um tempo simbólico e atemporal. Diferentes perspectivas dos diversos personagens que compartilham uma mesma visão de mundo levam-nos a pensar numa possível unidade preexistente, que conecta as personagens e os dois planos narrativos: a festa de Mrs. Dalloway e a traumática experiência de Septimus Smith na guerra. Embora essas duas personagens nunca se encontrem, existem diferentes pontos de intersecção entre as

duas narrativas, como o fato da morte de Septimus influenciar Mrs. Dalloway de uma forma decisiva.

Vejamos o enredo de *Mrs. Dalloway*. No primeiro plano, Clarissa Dalloway decide que ela mesma irá comprar as flores para uma festa que está organizando. Ao abrir as portas, Clarissa mergulha em uma bela manhã de junho, o que a leva também a um mergulho no passado e ela rememora sua juventude com seus amigos dessa época, Sally Seton e Peter Walsh, em Bourton. No caminho da floricultura, ela encontra um velho amigo, Hugh Whitbread. Enquanto ela compra as flores, depara-se com um carro real, que talvez seja da rainha ou do primeiro-ministro. Ao chegar em casa, ela recebe a notícia de que seu marido, Richard Dalloway, irá almoçar com Lady Bruton, uma figura proeminente do mesmo partido político de Richard. Clarissa fica ressentida por não ter sido convidada e isola-se em seu quarto no sótão para costurar seu vestido de festa. Nesse momento, Clarissa recebe a visita de Peter Walsh, a quem amara na juventude e a quem abandona antes de casar com Richard Dalloway. Peter acaba de chegar da Índia e, ao contar à Clarissa que está apaixonado por Daisy, uma jovem casada e com dois filhos, ele percebe que ainda ama Clarissa e cai em prantos. Nesse instante, Elizabeth Dalloway, filha única de Clarissa, interrompe a conversa e Peter parte. Richard Dalloway e Hugh Whitbread almoçam com Lady Bruton, cujo objetivo é escrever uma carta ao *The Times*, explicando seu projeto político de emigração para o Canadá, a fim de amenizar a recessão inglesa. Ao ouvir que Peter está em Londres, Richard decide comprar flores para Clarissa e dizer que a ama. Contudo, ao chegar em casa, Richard não consegue verbalizar seus sentimentos e encontra Clarissa perturbada, pois é forçada, contra a sua vontade, a convidar Ellie Henderson, sua prima, para a festa e também porque Elizabeth estava trancada no quarto com Miss Kilman, sua tutora de História. As duas saem para ir às compras, mas Elizabeth irrita-se com

Miss Kilman e a deixa sozinha. Elizabeth toma um ônibus e perambula pela cidade, quando nota que precisa voltar para a festa de sua mãe. Com exceção de Miss Kilman, todos os personagens mencionados participarão da festa de Clarissa.

No segundo plano da narrativa figuram Septimus e Lucrezia, cujo apelido é Rezia. Septimus é um veterano traumatizado pela guerra e ela uma jovem italiana que costumava produzir chapéus em Milão. Os dois aguardam no Regent's Park o momento de uma consulta com Sir William Bradshaw, psiquiatra de Septimus. Enquanto aguardam, Septimus observa um avião fazendo piruetas no céu e pensa na sua experiência como soldado. Sua loucura o leva a uma série de devaneios e Lucrezia procura mantê-lo em contato com a realidade. Durante a consulta, Sir William Bradshaw considera o problema de Septimus bastante sério e por isso sugere um lugar para ele em uma de suas casas de repouso. Mais tarde, quando os dois estão em casa, Septimus tem um momento de lucidez e juntos experimentam um momento de grande harmonia. Logo são interrompidos pela visita de Dr. Holmes, outro médico que também acompanha o tratamento do jovem. Septimus recusa-se a encontrá-lo e lança-se pela janela. Durante a festa, Clarissa recebe a notícia que Septimus teria se suicidado e ela tem um momento de epifania e comunhão com Septimus, como se ela compreendesse o sentido de seu suicídio.

O crítico Lucio Ruotolo (1988) entende que o processo de comunicação em *Mrs. Dalloway* é um tema central no romance. Essa seria uma das principais preocupações de Woolf e que está presente em seus ensaios, particularmente no ensaio sobre Montaigne, escrito em 1925, ano da publicação de *Mrs. Dalloway*, no qual Woolf faz o seguinte comentário sobre o escritor francês, Montaigne:

*Here then, in spite of all contradictions and all qualifications, is something definite. These essays are an attempt to communicate a soul. On this point at least he is explicit. It is not fame that he wants; it is not that men shall quote him in years to come; he is setting up no statue in the market-place; he wishes only to communicate his soul. Communication is health; communication is truth; communication is happiness.*¹⁴³ (Woolf, 1984, p. 64)

Ao mesmo tempo em que Woolf estava consciente do poder da linguagem, ela também se depara com seus limites. Por isso, pode-se compreender o tema da comunicação como uma ilusão, à qual nos apegamos para nos protegermos daquilo que Septimus, com todo seu “cetismo”, pretende expressar: que o mundo por si só não tem qualquer significado e que nossa busca por sentido é inútil. Pensamos que o maior significado de *Mrs. Dalloway* é que não há qualquer sentido em temer a vida ou a morte, já que tudo retornará ao pó; o que retoma os versos de Shakespeare em *Cymbeline*, cena 2, ato IV: “*Fear no more, the heat of the sun*”, constantemente repetidos em várias passagens do livro. Também, nos faz pensar no monólogo de Hamlet no cemitério, cena 1, ato V, no qual o dramaturgo tece considerações sobre a vida e a morte, nos levando a refletir sobre a vaidade da vida terrena, a transitoriedade da vida e a inevitabilidade da morte.

Hussey (1995), em sua leitura das críticas mais recentes, percebe que alguns críticos, como Rachel Bowlby, Pamela Caughie, Makiko Minow-Pinkney e Ban Wang, ao invés de tentarem resolver as contradições do romance, que são tão características de Woolf, procuram demonstrar como essa unidade é percebida e construída ao longo do romance.

Ban Wang (1992), por exemplo, compreende *Mrs. Dalloway* como uma ilustração de várias consciências impossíveis de serem unificadas em uma única comunidade metafísica. Enquanto muitos críticos têm interpretado *Mrs. Dalloway* como uma exploração dos âmbitos mais recônditos da consciência, Wang problematiza tal interpretação, pois entende que a

simples ideia de uma “consciência individual” depende de uma epistemologia, que nega a natureza da consciência como um construto socialmente produzido. Desse modo, Wang compreende que, ao invés de explorar os espaços recônditos da mente, Woolf estaria explorando a natureza do discurso e da ordem simbólica. Pensando nessa questão da natureza da linguagem, Hussey (1995) percebe que muitos estudiosos se apegam à estética da linguagem de Woolf, que cria no leitor a impressão de que *Mrs. Dalloway* seria um fluxo ininterrupto, como um jorro que vai da primeira palavra do romance à última. Assim como *To The lighthouse*, as metáforas ligadas ao mar e ao oceano criam um ritmo para a narrativa, o que leva muitos críticos a pensarem na distinção entre um mundo ideal e o mundo real. Para Johanna X. K. Garvey (1991), como veremos adiante, essas imagens são usadas para transformar o espaço social masculino da sociedade patriarcal, numa tentativa de subversão da ordem, ao mesmo tempo em que ilustra as rachaduras na estrutura social e aponta para a destruição da arquitetura patriarcal.

1. O espaço feminino no espaço social e simbólico

*But now I must recall what Mr. Arnold Bennett says. He says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me.*¹⁴⁴
(Woolf, 1978, p. 103)

Hussey (1995) percebe que, nas últimas duas décadas, a crítica social presente no romance tem ressurgido com força total, algo que Woolf já havia deixado claro em seu diário. Desse modo, pode-se notar a questão da divisão entre o mundo “público” masculino e o mundo “privado” feminino, questão já discutida por Woolf em *Three guineas* e que representa o principal argumento desse: como as mulheres poderiam evitar a guerra se elas estavam excluídas de qualquer tipo de experiência política

e das tomadas de decisões do Estado? A respeito do mundo “público”, com sua arquitetura patriarcal Woolf afirma:

Your world, then, the world of professional, of public life, seen from this angle undoubtedly looks queer. At first sight it is enormously impressive. Within quite a small space are crowded together St. Paul's, the Bank of England, the Mansion House, the massive if funeral battlements of the Law Courts; on the other side, Westminster Abbey and the Houses of Parliament. There, we say to ourselves, pausing, in this moment of transition on the bridge, our fathers and brothers have spent their lives. ¹⁴⁵ (Woolf, 1993, p. 133)

Nesse caso, o enredo trágico que envolve a personagem Septimus Smith deflagra as atrocidades que têm sido cometidas no âmbito do mundo público e demonstra o perigo das polarizações dos papéis sexuais. Para evitar a rigidez e a limitação desses, a androginia, segundo Woolf, seria uma saída para a heterogeneidade, flexibilização e maior equilíbrio.

Em consonância com esse pensamento e contribuindo com essa discussão, trazemos as ideias de Henke (1981), que funde os temas míticos e políticos do romance e descreve *Mrs. Dalloway* como uma obra feminista e socialista, quando Woolf critica o sistema patriarcal, uma obra que apresenta uma sátira social que carrega elementos tanto da tragédia grega, quanto da liturgia românica. E, para complementar tal interpretação, Lee R. Edwards (1977) conclui que falhamos ao construirmos uma visão de mundo que nega a conexão entre política e sentimentos ou valores, criando, assim, uma política que peca tanto pela falta de valores e estética quanto de equilíbrio.

A sociedade patriarcal de *Mrs. Dalloway* é marcada por espaços de dominação, de hierarquias e conquistas. As intervenções de *Mrs. Dalloway* nesses espaços seriam uma tentativa de inserção, inclusão e uma possível alteração dessas delimitações e, conseqüentemente, da limitação e da exclusão do feminino, fato que já havia sido percebido pela narradora de *A room of one's own*, que não pode sentar-se na grama da universidade e só

pode entrar na biblioteca acompanhada de algum estudante do sexo masculino. Woolf propõe-se a criar uma ponte entre os espaços domésticos e públicos, explorando diferentes modos de leitura, releitura e interpretação, tanto da cidade como da sociedade patriarcal, já que uma reflete a outra na própria arquitetura, se pensarmos, por exemplo, no Palácio de Buckingham, que demarca uma geografia do poder. Para isso Woolf levanta diferentes vozes (sibilas) para reconstruir a arquitetura londrina, procurando unificar os fragmentos do espaço urbano e do tempo. Podemos entender essa tarefa como a própria tarefa do feminismo, com seu projeto revisionista da história, com o intuito de inserir as vozes femininas nos longos espaços de silêncio e ausência, no sentido de reconstruir a experiência urbana e, sobretudo, humana.

Johanna X. K. Garvey (1991) observa que a linguagem de Woolf assemelha-se a um mar de vozes; uma onda sonora de palavras que apaga as hierarquias e enfatiza a multiplicidade e a transformação. Nesse caso, *Mrs. Dalloway* subverte as visões masculinas, não apenas do espaço urbano, mas, sobretudo, das instituições que servem para conectá-las e para mantê-las. A autora nos lembra que devemos estar atentos para o subtexto implícito no enredo comum do casamento. Apreendemos Mrs. Dalloway mais como uma freira ou como amante de Sally e de Peter, do que como esposa de Richard Dalloway.

Do mesmo modo não compreendemos Rezia como esposa de Septimus Smith; ao contrário, ela figura mais como uma estrangeira, estranha não só à cidade de Londres, mas também ao próprio marido. Ambos são dois estranhos que, embora compartilhem o mesmo espaço, estão separados por um abismo. Apenas em um momento ou outro percebemos a harmonia e a união entre os dois. Nesse caso, Woolf utiliza as metáforas do mar e da água para revelar as diferenças dentro da aparente unidade, para minar as instituições patriarcais como o casamento e, por último, para criar uma

visão feminina do espaço e da arquitetura patriarcal e desfacelar tal alicerce. Nesse sentido, Woolf estaria propondo uma arquitetura da reconstrução, uma arquitetura revisionista e transformadora. Teresa de Lauretis (1986) compreende tal projeto de inserção nos espaços vazios como o espaço do “*elsewhere*”, ou seja, um entre-lugar, como o espaço nas margens do discurso hegemônico, o espaço esculpido nos entremeios das instituições, nas rachaduras da geografia do poder e do conhecimento social. A posição favorável de Woolf, que está ao mesmo tempo no centro e nas margens, permitia uma visão tanto social, quanto econômica e política do sistema social dessa geografia do poder, pois apesar de ter acesso ao sistema, não estava completamente incluída, nem estava presa a ele. Isso nos remete ao ensaio *A room of one's own* quando ela diz:

I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be locked in, and, thinking of the safety and prosperity of the one sex and of the poverty and insecurity of the other and of the effect of tradition and of the lack of tradition upon the mind of a writer, I thought at last that it was time to roll up the crumpled skin of the day, with its arguments and its impressions and its anger and its laughter, and cast it into the hedge. One seemed alone with an inscrutable society. ¹⁴⁶ (Woolf, 1993, p. 22)

Woolf estava consciente da posição favorável que ocupava e sabia que, se era desagradável estar excluída dessa sociedade impenetrável, muito pior era estar fechada dentro dessas instituições, cega para outra realidade ou para outras possibilidades disponíveis fora dela. Assim, percebemos que as estratégias narrativas de *Mrs. Dalloway* apontam para uma divisão e revisão que parte da fragmentação para o todo, do micro ao macro contexto. A própria sintaxe é fragmentada, repleta de interrupções que rompem com a frase e a sequência e enfatiza a instabilidade inerente a tal construto social, enfatizando, também, a desintegração e o desfacelamento. Garvey (1991) vê em *Mrs. Dalloway* uma diferente visão de fragmentação, em direção à multiplicidade como criação e inovação.

Ainda no que se refere à questão do espaço, contamos com as contribuições de C. Ruth Miller (1988), em que ela analisa a metáfora da moldura na ficção de Woolf, focalizando nas imagens do quarto, dos espelhos e das janelas como representações da mente. Em ambos os romances, *To the lighthouse* e *Mrs. Dalloway*, tais metáforas são de extrema importância para compreender o pensamento de Virginia Woolf. Neles há uma relação mútua entre o espaço e seu observador, entre o espaço e sua própria natureza, entre o silêncio dos objetos e ruídos deles, bem como a presença e o vazio da existência. Ao pensarmos em Mrs. Dalloway tentando intervir no espaço da sociedade patriarcal, nos questionamos se sua intervenção gera alteração no espaço do poder. Ou em *A room of one's own*, quando a mulher apropria-se do seu espaço, ela automaticamente ganha mais autonomia, privacidade e liberdade, ao invés do refúgio, prisão e confinamento. Sendo assim, novamente o espaço, tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *A room of one's own*, ganha caráter de revisão, recriação e reconstrução, diferentemente da posição de Showalter, apresentada anteriormente em *A literature of their own* (1977), mais especificamente em seu texto “Virginia Woolf and the *flight into androgyny*”, no qual ela associa o teto a um túmulo.

Ao contrário de Showalter, pensamos no espaço como sinônimo de autonomia, como propõe Woolf em *A Room of One's Own*. O espaço enfatiza a independência e fortalece a consciência da alteridade. Estar ciente do espaço e da liberdade do outro, significa respeitar o outro e a si próprio. Como fica claro em *Mrs. Dalloway*, sob o ponto de vista de Clarissa, inerente ao fato de que em cada espaço há uma consciência, logo em frente há outra consciência em um outro espaço. Assim como há diferentes quartos ou espaços, há diferentes facetas de Mrs. Dalloway – Clarissa Parry, Clarissa Dalloway, Mrs. Dalloway e Mrs. Richard Dalloway – e, por trás de todas elas há uma única Clarissa. Podemos pensar que há

uma única Clarissa que reage de diferentes maneiras aos diferentes espaços que percorre na cidade de Londres. Para C. Ruth Miller (1988), não só os espaços, mas também o efeito de luz afeta a personagem. A luz do dia em *Mrs. Dalloway* causa o efeito do real – a vida como ela é – e não aquilo que se pode fingir. Ao mergulhar no dia, ela é desmascarada pelo “olhar” dessa manhã de junho, ela penetra no dia, mas também é apreendida por uma clara manhã de junho. Já a clausura do sótão, conforme observa C. Ruth Miller (1988), protege a personagem da confusão causada pela movimentação da cidade, mas pode, também, tornar-se uma prisão, construída pelas convenções e ilusões. Nele, a personagem estaria emoldurada, confinada e enclausurada. Mas, também, pode ser uma imagem bem-sucedida de reconciliação com sua própria existência, principalmente se pensarmos no sótão como *locus* de iluminação, já que a sua claraboia no teto difere completamente da escuridão do porão. Diferentemente da visão de Garvey (1991), na qual as vozes das personagens são importantes na construção do espaço, para C. Ruth Miller (1988) a personagem constrói a cidade à medida que caminha por ela. Nesse caso, o pedestre-enunciador cria mais significado pelos pés que caminham, do que pela voz que enuncia. Em todo caso, o espaço social constitui o espaço mental e corporal e vice-versa. Podemos pensar, também, no poder do espaço social, do espaço doméstico e do espaço poético, que estariam no âmbito da reconstrução e reconciliação dos dois. Os espelhos na obra de Woolf, conforme C. Ruth Miller (1988), aproximam-se das obras de arte, e eles frequentemente revelam até que ponto as pessoas são os artistas de suas próprias criações. Clarissa, por exemplo, ao aproximar-se do espelho:

How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contradiction. She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self – pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self,

*drew parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre [...]*¹⁴⁷ (Woolf, 1992a, p. 40)

Deparar-se com sua própria imagem presa no espelho pode ser um tanto quanto desconfortável, pois sempre há a discrepância entre a imagem original e o reflexo. Eles também podem corrigir o senso de autossuficiência da personagem ao refletir a presença daquilo que está acima do controle humano. A autoconsciência associada com os espelhos nunca é tão evidente, lembrando que, no espelho, o observador é também observado, uma imagem recorrente na ficção de Virginia Woolf. O sujeito torna-se objeto no espelho, mas ao mesmo tempo em que ele é objetificado, ele ganha consciência, tornando-se sujeito. Essa relação entre o observador e o objeto observado nos faz pensar em Mrs. Ramsay quando, ao observar o farol, ela acaba por tornar-se o objeto observado – ela também é observada pelo “olhar” do farol. Também não podemos esquecer que o próprio romance seria um espelho da realidade ou, como coloca Virginia Woolf, “*the looking-glass of fiction*”. Assim, ela estaria usando-os como a continuidade entre seu conteúdo fictício e sua própria vida. Nesse caso, poderíamos pensar em *To the lighthouse*, quando Woolf utiliza a pintura como uma forma de representação da realidade, outro “*looking-glass*”, e, também, na própria estrutura do romance, a primeira e a terceira parte refletem uma a outra como um espelho mágico com o poder de realizar o irrealizável, a viagem prometida e a pintura acabada. C. Ruth Miller (1988) nos leva a pensar que a imagem do espelho cria essa ilusão de duas realidades possíveis, entre o que está dentro e o que está fora. Se o quarto pode ser uma metáfora da mente, as janelas funcionam como olhos e representam metonicamente os vários modos como a mente apreende o mundo exterior. Dessa forma, a questão do “olhar”, é essencial na escrita de Virginia Woolf, como em *A room of one's own*, quando a narradora da janela de seu quarto observa o ponto de convergência entre

um homem e uma mulher entrando em um táxi e elabora a metáfora da mente andrógina. Ou também podemos pensar no momento em que Clarissa observa a imagem de outra mulher pela janela, o que reforça o conceito de “*window*” como uma passagem simbólica do interior para o exterior. Clarissa não somente olha pela janela (*look out*), como ela olha dentro (*look in*) e observa a mulher que está dentro da casa e que, também, devolve o olhar e encontra Clarissa observando-a:

*She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising! – in the room opposite the old lady stared at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusk sky, turning away its cheek in beauty. But there it was – ashen pale raced over quickly by tapering vast clouds. It was new to her. The wind must have risen. She was going to bed in the room opposite. It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her?*¹⁴⁸
(Woolf, 1992a, p. 203)

Dessa forma, uma reflete a outra; ao olhar o outro, Clarissa reflete sobre si mesma e é obrigada a encarar-se com todas suas convenções sociais, emoldurada pelos padrões estabelecidos pela sociedade. Trata-se de uma afirmação da própria identidade, mas também do reconhecimento do outro, no que concerne à autonomia, privacidade da alma e à continuidade do mundo externo. Há reconhecimento mútuo nessa troca de olhares que estabelece um sentido de comunhão e de identidade em comum. Septimus havia se suicidado, mas ela sobreviveria, tornando-se como a mulher na janela a sua frente; ela envelheceria e tudo perderia o sentido, tudo se esvaneceria com o tempo. Para cada quarto e cada luz que se apagasse aqui, outro quarto e outra luz se acenderia em outro lugar. Mas, para cada espaço apagado, surgiria outro, pois o mundo com toda sua engrenagem continua. Outros Septimus surgiriam e outras Lucrezias, assim como outros Richard Dalloways com suas correspondentes Mrs. Dalloways. E, juntamente com os Dalloways, surgiriam outros William

Bradshaws e outras Ladies Bruton, ao mesmo tempo em que surgiriam outras Misses Kilman e outras Sallies.

2. O processo de desenvolvimento de *Mrs. Dalloway*

*A convention in writing is not much different from a convention in manners. Both in life and literature it is necessary to have some means of bridging the gulf between the hostess and her unknown guest on the one hand, the writer and his unknown reader on the other. The hostess bethinks of her of the weather, for generations of hostesses have established the fact that this is a subject of universal interest in which we all believe. She begins by saying that we are having a wretched May, and, having thus got into touch with her unknown guest, proceeds to matters of greater interest. So it is in literature. The writer must get into touch with his reader by putting before him something which he recognizes, which therefore stimulates his imagination, and makes him willing to co-operate in the far more difficult business of intimacy.*¹⁴⁹ (Woolf, 1978, p. 110)

No romance de Virginia Woolf há um enredo central e convencional que é aquele da relação matrimonial da protagonista e um subtexto enxertado no corpo do texto principal, cuja mensagem subliminar tem como intuito subverter os valores da sociedade patriarcal que Woolf critica. O desenvolvimento da personagem principal, centralizado num universo feminino, passa para o mundo social, dominado pela masculinidade. Tal processo retoma um momento histórico mais amplo, que passou da orientação matriarcal para uma orientação predominantemente patriarcal. Ao longo da narrativa, que envolve um enredo romântico e doméstico, jaz um subtexto em que predominam as críticas a uma sociedade patriarcal aparentemente sólida, mas que, a partir de uma simples rachadura na sua estrutura, fica evidente o que está sob suas engrenagens e outra realidade submerge desta estrutura falida, levando-nos a questionar os valores que a edificaram.

O espaço da heroína Mrs. Dalloway é o espaço doméstico, das lojas londrinas e da sala de estar. Diferentemente dos campos de batalha, em

que o objetivo da ação é a conquista, aqui o único objetivo da personagem é dar uma festa, além de proporcionar a harmonia social, ao invés do conflito. O potencial enredo épico do soldado que retorna da guerra é a narrativa trágica de Septimus, para quem a guerra ainda não acabou completamente. É importante lembrar que o contato entre as duas esferas do mundo doméstico e o mundo público, da política e das guerras, ocorre pelo “encontro” entre as duas personagens. Septimus traz o caos necessário à ruptura da ordem para que Mrs. Dalloway possa atingir sua epifania e, sobretudo, autonomia. Desse modo, pode-se inferir que Woolf procura acomodar os valores e experiências femininas dentro do enredo épico de Septimus, cujos valores estão em choque com aqueles da sociedade patriarcal, do mesmo modo que esconde as prioridades mais subversivas a serem exploradas no subtexto.

O enredo romântico que envolve as personagens Peter Walsh e Clarissa Dalloway está permeado por oposições binárias como presente e passado e o mundo público, que reflete as experiências de Peter Walsh e o processo de colonização do Império britânico e o mundo privado de Mrs. Dalloway, com suas tentativas de penetrar no espaço público patriarcal. O processo de desenvolvimento da protagonista pode ser visto como uma viagem interiorizada. No alto dos seus 50 anos, a personagem volta-se ao passado para recompor seu percurso, procurando estabelecer os fios da sua própria narrativa para chegar a um equilíbrio e a uma possível integração entre o social e o seu mundo interior. Antes do momento epifânico, no qual Clarissa logo após a morte de Septimus toma consciência de si mesma, o leitor perfaz, com a protagonista, todo um percurso que é permeado por um mergulho no passado, momento de sua adolescência e suas reflexões sobre o momento presente. A linguagem é extremamente poética, baseada nos processos psicológicos da personagem, que demonstram uma possível

falha no casamento e na maternidade, o que faz com que a personagem recolha-se no passado para refletir sobre seu percurso:

*Her (Mrs. Dalloway) only gift was knowing people almost by instinct, she thought, walking on. If you put her in a room with someone, up went her back like a cat's; or she purred. Devonshire House, Bath House, the house with the china cockatoo, she had seen them all lit up once; and she remembered Sylvia, Fred, Sally Seton – such hosts of people; and dancing all night; and the wagons plodding past to market; and driving home across the Park. She remembered once throwing a shilling into the Serpentine. But every one remembered; [...]*¹⁵⁰ (Woolf, 1992a, p. 9)

Nessa passagem, como em todo o romance, a linguagem procura expressar a experiência feminina em tensão entre o âmbito público e o privado. O processo de desenvolvimento feminino retoma a juventude da personagem, momento no qual ainda se encontrava inconsciente de si mesma, mas que parte em direção a uma personalidade amadurecida, que aceita e cumpre seu papel na sociedade. Em *Mrs. Dalloway* há um processo de reintegração e transformação, em que a personagem procura reintegrar o que foi ao que ela é. Consequentemente, o presente é recortado por imagens do passado. Assim, a personagem passa por um momento de desconhecimento a um momento de autodescoberta, em que busca uma autodefinição e autoconsciência:

*But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no marrying, no more having children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more: Mrs. Richard Dalloway.*¹⁵¹ (Woolf, 1992a, p. 11)

Suzette Henke (1981), em seu texto “*Mrs. Dalloway: the communion of saints*”, nos lembra que o próprio título do romance é irônico; na realidade, não há Mrs. Dalloway. O nome refere-se a uma persona fictícia,

uma máscara social que funciona como uma segunda pele sobrepondo-se sobre Clarissa Parry, cobrindo a invisível identidade privada. Por trás dos papéis sociais que Clarissa deve cumprir, surge uma outra Clarissa que se recolhe no silêncio de seu sótão para repensar sobre seu próprio percurso:

*Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went, upstairs, paused at the window, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness about the heart of life; an attic room. Women must disrobe. [...] So the room was an attic room; the bed narrow [...] She could see what she lacked. It was not beauty; it was not mind. It was something which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. For that she could dimly perceived.*¹⁵² (Woolf, 1992a, p. 33)

Makiko Minow-Pinkney (2010) apreende duas imagens nesse percurso ao sótão: uma que reflete a vida espiritual, como uma freira; a outra que indica a aventura de uma criança que está descobrindo os espaços ao seu redor. Nesse caso, o sótão é um espaço de retiro e renúncia, mas também um *locus* para aventuras e novas descobertas. Há, ao mesmo tempo, uma mulher que se despe, que se desnuda da sua posição social e que é capaz de compreender as lacunas em sua vida social e em sua identidade. A cama estreita reflete a solidão e, também, a repressão sexual. Ao contrário da “*madwoman in the attic*”, há um esforço para manter a sanidade e um controle sexual, que soa como um projeto insano, mas que, ao mesmo tempo, indica certa independência e distância da sociedade patriarcal. Clarissa escolhe o sótão como espaço de refúgio para os papéis sociais, como o anjo do lar. Tanto Clarissa quanto Septimus são reprimidos sexualmente e recusam conformarem-se aos modelos estereotipados que se espera que eles cumpram. Enquanto um recolhe-se para os campos de guerra e, conseqüentemente, para a loucura, Clarissa busca manter-se isolada no sótão, como que para preservar algo de si mesma. O período inicial de seu desenvolvimento data da sua adolescência, momento que é marcado por sua paixão pela encantadora Sally:

*Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it – a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious thing!*¹⁵³ (Woolf, 1992a, p. 38)

Essa passagem nos remete ao ensaio *A room of one's own* e à frase “Chloe gostava de Olivia...”, na qual Virginia Woolf (2004a, p. 91) expressa que raramente, na ficção moderna, as mulheres são retratadas em relação a outras mulheres. Nessa passagem, Clarissa demonstra seus sentimentos em relação à Sally:

*The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up. It was protective, on her side; sprang from a sense of being in league together, a presentiment of something that was bound to part them (they spoke of marriage always as a catastrophe), [...]!*¹⁵⁴ (Woolf, 1992a, p. 37)

Essa relação precede a relação heterossexual e quando Peter Walsh aparece, ele é considerado um intruso, um elemento estranho que interfere nesse momento de êxtase:

*[...] as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious thing! – when old Joseph and Peter faced them: – Star-gazing? – said Peter. It was like running one's face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible!*¹⁵⁵ (Woolf, 1992a, p. 39)

Há uma interrupção do processo de autodescobrimento da personagem, e fica claro que tal ruptura ocorre pelo casamento: a personagem deve optar entre a segurança de uma relação com Richard Dalloway ou a instabilidade de Peter Walsh. Assim, passamos de uma orientação feminina, para o mundo masculino, mas mesmo no âmbito masculino,

Clarissa pode optar entre um mundo mais doméstico e seguro, ou um mundo de aventuras e surpresas com Peter Walsh. Mais tarde, Clarissa irá recusar a proposta de casamento de Peter Walsh e trinta anos depois, quando eles se reencontram, há um duelo entre ambos. Peter retorna com todas suas angústias e sua insegurança em relação à Clarissa, algo que se visualiza pelo movimento constante de abrir e fechar seu canivete. O canivete, enquanto símbolo fálico, representa sua masculinidade, mas, ironicamente, o movimento de abrir e fechá-lo, evidencia sua insegurança com relação à Clarissa. No momento do duelo estão presentes todos os sentimentos mais contraditórios: amor, ciúme e todos os velhos ressentimentos. Por meio do olhar de Peter conseguimos compreender melhor Clarissa Dalloway e aos poucos vamos montando um retrato mais completo da personagem:

*Here she is mending her dress; mending her dress as usual, he thought; here she's been sitting all the time I have been in India; mending her dress; playing about; going to parties; running to the House and back and all that, he thought, growing more and more irritated, more and more agitated, for there's nothing in the world so bad for some women as marriage, he thought; and politics; and having a Conservative husband, like the admirable Richard. So it is, so it is, he thought, shutting his knife with a snap.*¹⁵⁶ (Woolf, 1992a, p. 44)

Peter reúne todas as memórias de seu passado, seu amor por Clarissa, a recusa, sua angústia, a ida à Índia, seu amor por Daisy. Peter lembra-se que ele é um fracasso diante dos Dalloway, mas questionamos: o que é o sucesso e o que é o fracasso? A que se resume a vida de Clarissa num quarto no sótão, as memórias, um vestido a ser reformado, as festas, a vida de anfitriã? Enquanto ele, Peter tinha realizado viagens, lutas, aventuras, os casos amorosos, trabalho. Diante de tudo isso, Clarissa deve fazer um esforço para recobrar os significados de sua vida: o marido, a filha, as festas, para que não se sinta derrotada.

Mas, então, Peter rompe em prantos diante de Clarissa e questiona o sentido de tudo isso, da guerra, das aventuras, dos romances. Nada disso tinha importância e ali estava ele implorando a ela algum significado para a sua vida. E ali estava ela, no sótão ou no seu “*empowering room of her own*”, e ao contrário de uma “*madwoman*”, há uma mulher que busca estabelecer um sentido para sua própria vida, construindo e reconstituindo as lembranças, tecendo seu fio de narrativa. Nesse momento, há toda uma inversão de valores, toda a “aparente” superficialidade da vida de Clarissa se converte em profundidade e todos os valores patriarcais não produzem qualquer sentido para Peter. Mas o fracasso de Peter não deve ser levado em conta diante do sucesso político dos Dalloway, mas há algo mais essencial e central que os permeia que deve ser investigado: qual o sentido que ele busca em Clarissa? Qual é a sensibilidade de Peter que o diferencia de Richard Dalloway? Por que Virginia Woolf representa uma personagem masculina em conflito com todos os valores da sociedade patriarcal inglesa? E, ainda, o que há de semelhante entre Peter e Septimus, vozes tão dissonantes numa sociedade patriarcal, aparentemente tão harmônica? Virginia Woolf escolhe colocar as duas personagens no mesmo espaço sem que as duas se encontrem e, embora os apresente de forma isolada, cada um em sua ilha, com suas dores e angústias, há um fio da narrativa que os conecta e algo central que permeia os dois enredos. O olhar do narrador passa de Clarissa a Peter Walsh, dele a Septimus, deste à esposa, de Lucrezia a Septimus e volta à Clarissa, que deve fechar o círculo e arrematar todos os fios da narrativa. A mente de Septimus, ao mesmo tempo doentia e poética, capta tudo, desde os mais diversos sons e figuras e parece montar um quadro surrealista: ele esteve no mundo dos mortos e retorna dele destroçado. Por ter tentado cometer suicídio é levado ao Dr. Holmes e a William Bradshaw. Ambos são o retrato de um tipo de profissional que Woolf critica. Segundo Bernard Blackstone (1949), em

Virginia Woolf: a commentary, o mal que Sir William pode causar é fazer com que todos pensem que ele pode curar a sociedade. Nesse sentido, ele é um produto da apatia social, da ignorância, da falta de consciência que aflige não apenas a década de 20. O mundo representado por Virginia Woolf não é apenas o mundo da aparência e da superficialidade, mas o que está por trás dela, o que emerge da superficialidade quando resolvemos retirar o véu que cobre a aparente realidade. Blackstone (1949) comenta que na construção dessas personagens há uma idolatria ao poder, em detrimento à piedade, ao sofrimento humano e à intuição. Ele acrescenta que são exatamente esses valores do patriarcado que devem ser questionados em *Mrs. Dalloway* por meio de Clarissa, que compreenderá o poder e a mentira atrás da máscara de Sir William Bradshaw. É possível, assim, entender o triunfo de Septimus em não se render às engrenagens e ao poder da sociedade patriarcal representada por William Bradshaw. Bernard Blackstone (1949) questiona o que devemos pensar de Mrs. Dalloway, essa mulher “admirável”, que prefere a segurança de Richard Dalloway à instabilidade de Peter Walsh. Aparentemente, ela procura não penetrar nas profundezas da sociedade, sua vida é inteiramente intuitiva e não racional, seus instintos são absolutamente corretos. A personagem vê e sabe de que material consiste William Bradshaw, compreende Richard e Peter, compreende, sobretudo, o triunfo de Septimus, que não se rende à crueldade de Bradshaw e é por meio da visão dela que o leitor tem seu momento de catarse em relação à morte de Septimus. Ela compreende a morte como um ato de coragem e não de covardia. Sob outra perspectiva, há o olhar de Peter Walsh que permite ao leitor compreender melhor de que matéria Mrs. Dalloway se constitui e que consegue interligar os diversos fios que compõem a narrativa.

Parece-nos que Woolf deseja mostrar que, por trás de uma estrutura social corrupta e falida, restam ainda grandes qualidades que podem

emergir dela: a imaginação poética, a devoção à verdade, a sabedoria, a intuição, a piedade e a intensidade dramática em contraponto com a superficialidade social. Por um lado, a narrativa de Clarissa transcorre lentamente com as tonalidades e colorido da estrutura social; por outro lado, a intensidade dramática e os horrores da guerra levam Septimus Warren Smith em direção ao suicídio, o que lembra a atmosfera da tragédia grega. Virginia Woolf vai lentamente construindo uma sólida estrutura social da cidade de Londres, às vezes de forma direta, às vezes irônica, com alguns tons de piedade e terror. Esse desfile de civilização e cultura ao mesmo tempo agrada Clarissa e a aterroriza. À medida que uma pequena rachadura aparece nessa estrutura, uma nova ordem de realidade emerge e coloca toda essa estrutura em desequilíbrio. São as vozes dissonantes dessas personagens que não se adaptam ao discurso vigente, que criam esse subtexto que emerge das malhas do texto e nos força a questionar essa estrutura falida, nem um pouco sólida, que se esfacela aos nossos olhos.

Desse modo, percebemos como Virginia Woolf, por meio de um enredo convencional, consegue operar uma inversão de valores e subverter o discurso patriarcal, tornando sério o que parece ser insignificante e trivial o que é importante. Apropriando-se do modelo estabelecido, Virginia Woolf cria sua trama, legitimando e consagrando seu discurso literário, a partir de uma revisão e redefinição da tradição patriarcal.

3. Outras Mulheres, outras vozes e outras representações femininas

3.1 Lucrezia Warren Smith

Now it seems to me that to go to these men and ask them to teach you how to write a novel – how to create characters that are real – is precisely like going to a boot maker and asking him to teach you how to make a watch. Do not let me give you the impression that I do not admire and enjoy their books. They

*seem to me of great value, and indeed of great necessity. There are seasons when it is more important to have boots than to have watches.*¹⁵⁷ (Woolf, 1978, p. 104)

Elizabeth Abel (1993) nos lembra de que Mrs. Dalloway e Lucrezia estão conectadas pelo enredo do processo de desenvolvimento feminino. A história de vida de Lucrezia reflete a experiência de Clarissa – ambas são lançadas em um casamento que rompe com a experiência de um mundo que era basicamente matriarcal, com o qual elas perderam o contato e, conseqüentemente, suas identidades. No entanto, o abismo que há no casamento de Clarissa e Richard é diferente do abismo existente entre Lucrezia e Septimus. Para Clarissa, esse abismo representa um distanciamento crítico e necessário, que preserva sua privacidade. Para Lucrezia, seu abismo conjugal representa solidão, isolamento e silêncio permanentes, pois também decorrem da sua posição social, enquanto imigrante e “estrangeira” em seu próprio casamento.

Rezia vê-se completamente sufocada pela vida do outro, perdida na identidade do outro. Ela abandona a família, o país e sua língua, a possibilidade de maternidade e, até certo ponto, sua própria autonomia. Na seguinte passagem, Lucrezia encontra-se solitária em meio a uma multidão, à qual ela deseja comunicar seu desespero, mas percebe que isso é impossível:

[...] but they were ‘people’ now, because Septimus had said, ‘I will kill myself’; an awful thing to say. Suppose they had heard him? She looked at the crowd. Help, Help! She wanted to cry out to butchers’ boys and women.

[...]

*She had a right to his arm, though it was without feeling. He would give her, who was so simple, so impulsive, only twenty-four, without friends in England, who had left Italy for his sake, a piece of bone.*¹⁵⁸ (Woolf, 1992a, p. 17)

Septimus e Rezia parecem personagens estranhos de uma tragédia grega, mas nessa ação dramática não há diálogo entre os dois, muito menos entre eles e outros personagens. Trata-se de monólogos em que as palavras são lançadas ao ar, o único receptor é o leitor que os acompanha:

*To love makes one **solitary**, she thought. She could tell **nobody**. [...] **Nothing** could make her happy without him! **Nothing!** He was selfish. So men are. [...] Look! Her wedding ring slipped – she had grown so thin. It was she who suffered – but she had **nobody** to tell.*¹⁵⁹ (Woolf, 1992a, p. 25, grifos nossos)

Na sequência de palavras – *solitary*, *nobody*, *nothing*, *nothing* e por último *nobody*, Woolf enfatiza a solidão, isolamento e desespero da personagem. Assim como Septimus, ela precisa comunicar seu sofrimento, ela precisa compartilhar sua dor, mas há aqui a impossibilidade da comunicação. O terror expresso na sua voz não encontra eco em qualquer outra personagem, e o som de suas palavras perde-se no vazio do silêncio:

*Far was Italy and the white houses and the room where her sister sat making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud, not half alive like people here, huddled up in Bath chairs, looking at a few ugly flowers stuck in pots! ‘For you should see the Milan gardens,’ she said aloud. But to whom? There was nobody. Her words faded.*¹⁶⁰ (Woolf, 1992a, p. 26)

Nessa passagem há a memória de um tempo passado, seu país representa a união, comunhão e pessoas felizes e vivas, diferente daquilo que ela observa ao seu redor, pessoas mortas-vivas que olham flores sem nenhuma beleza e confinadas em vasos, diferentes daquelas dos jardins de Milão. É claro que as pessoas que ela observa refletem, como um espelho, ela e Septimus, que estão em um limiar entre a vida e a morte. É por isso que ela não encontra qualquer conexão com o outro:

I am alone; I am alone! She cried, by the fountain in Regent’s Park (staring at the Indian and his cross), as perhaps at midnight, when all boundaries are lost, the country reverts to its ancient shape, as the Romans saw it, lying

*cloudly, when they landed, and the hills had no names and rivers wound they knew not where – such was her darkness; [...]*¹⁶¹ (Woolf, 1992a, p. 25)

Por meio do discurso da personagem é possível compreender a figura de Lucrezia, também, como um reflexo da mente de Septimus. Como ela encontra-se sozinha e estranha à sociedade em que vive, ela perde-se em um emaranhado de referências e volta aos primórdios dos tempos. Primeiro ela refere-se ao processo de colonização, por meio da estátua de um índio e sua cruz, o que nos lembra os jesuítas impondo sua religião aos nativos. Em seguida, ela imagina um tempo anterior a isso, em que não há fronteiras entre os países e eles voltam às suas formas antigas, antes do Império romano, em que os montes não tinham nome e os rios percorriam espaços desconhecidos. À margem da sociedade, assim como a velha mendiga, ela volta a uma relação primordial com a natureza, um tempo mítico diferente da progressão patriarcal:

*To be rocked by this malignant torturer was her lot. But why? She was like a bird sheltering under the thin hollow of a leaf, who blinks at the sun when the leaf moves; starts at the crack of dry twig. She was exposed; she was surrounded by the enourmous trees, vast clouds of an indifferent world, exposed; tortured; and why should she suffer? Why?*¹⁶² (Woolf, 1992a, p. 72)

Essa passagem nos lembra também a mente de Septimus, em que ele imagina os pássaros tentando se comunicar com ele em grego e sua extrema conexão com as árvores, com as folhas que se assemelhavam às fibras de seu próprio corpo. Nesse sentido, o sofrimento e a tragédia de Lucrezia ficam expressos em sua voz interior e tornam-se tão fortes, desesperados e trágicos como o próprio trauma de guerra de Septimus. Cumpre salientar que Lucrezia, como uma *outsider*, estranha à língua e à cultura em que vive, não é ouvida, mas para o leitor sua tragédia é claramente audível e comovente. Nessas passagens, as repetições enfatizam a ação dramática e o *pathos*, o sofrimento da personagem. Há

nas suas perguntas, um tom de súplica para compartilhar tal sofrimento, o que é impossível, já que ela se encontra solitária e suas palavras não encontram eco, nem resposta. Lançadas ao ar, suas palavras se dissolvem ao vento. Se por um lado, Lucrezia pode ser considerada como o anjo do lar, que devota e abnegadamente zela pela vida do outro, nesse caso, Septimus; por outro lado, sabemos que o anjo do lar só tem vida no paraíso, e, assim, está destinado a uma morte terrestre. Ela também pode ser vista já como uma viúva, alguém que passou rapidamente do estágio de “noiva da guerra”, para “viúva da guerra”. Além disso, podemos compreendê-la como o “*looking-glass*” de *A room of one's own*. Nesse sentido, seu papel não é somente refletir a figura de Septimus duas vezes seu tamanho natural e revelar sua inferioridade, mas sobretudo, decretar sua própria inexistência e insignificância.

Mark Hussey (1986), em *Singing the real world*, compreende a costura de Clarissa e de Rezia como metáforas de como o romance deve ser lido. O leitor deve unir todos os fios da narrativa, costurando-os em um único texto ou tecido que será compreendido como um todo somente no processo de leitura. Ainda pensando nessas metáforas que conectam Mrs. Dalloway e Lucrezia W. Smith, Reuben Brower (1971) verifica que as sequências dramáticas do romance estão conectadas por meio de um simples núcleo metafórico, as metáforas chaves são projetadas e sustentadas por uma rede contínua de outras metáforas menos significativas, que estão relacionadas e sutilmente harmonizadas por essas imagens poéticas. É impossível não notar que o romance está repleto de ecos que perduram ao longo do enredo: *Fear no more, life, feel, suffer, solemn, moment e enjoy*; expressões de imagens visuais, sons, imagens relacionadas à água, ao mar, ondas, mergulho e imagens relacionadas ao processo de criação, como *sewing, building, making it up*. Para Brower (1971), as maiores dessas características são aquelas puramente simbólicas, por isso ele pretende

mostrar como o adjetivo “*solemn*” permeia todo o texto, formando uma rede de metáforas que estão ligadas umas as outras. Inicialmente e, por um lado, o adjetivo “*solene*” está relacionado à ideia de suspense, presente na frase “*something awful about to happen*”, uma pausa na experiência, uma interrupção no processo de vida. Por outro lado, “*something awful about to happen*” também está relacionado a “*flap of a wave, the kiss of a wave*” como parte do processo de vida, dando ideia de continuidade. Relaciona-se também às batidas do Big Ben, demonstrando suspense, pausa e temor, um tipo de terror e um mistério que envolve a vida e a morte, a natureza e o fluxo do dia a dia, como fica evidente nessa passagem no início do romance:

*How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking [...]*¹⁶³ (Woolf, 1992a, p. 3)

Essas metáforas estão ligadas ao sentido de continuidade e à unidade dramática de *Mrs. Dalloway*, e fazem parte de uma complexa rede de metáforas que são gradualmente expressas por meio de outras associações recorrentes ao longo do texto. A narrativa cria-se pelo caminhar das personagens pelos arredores de Londres e a vida mostra-se por meio das experiências sucessivamente criadas, por isso temos a ideia de sucessão e progresso:

*The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: They love life.*¹⁶⁴ (Woolf, 1992a, p. 4)

Ao mesmo tempo em que a personagem mergulha na experiência, há também um certo temor de saber o quão perigoso pode ser esse mergulho no desconhecido. Por isso, essa metáfora central que permeia todo o texto carrega um duplo sentido: por um lado, a sensação extasiante de saber-se como parte do processo da vida; por outro lado, a sensação de terror diante da possibilidade da morte. Ambos os sentidos estão relacionados nas duas cenas em que as personagens femininas estão costurando. Primeiro quando Clarissa, ao costurar seu vestido, recebe Peter Walsh que subitamente volta da Índia:

Quiet descended on her, calm, content, as her needle drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly to the belt. So on a summer day, waves collect, over balance and fall, collect and fall, and the whole world seems to be saying “That is all” more and more. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking. **165** (Woolf, 1992a, p. 43)

Ao longo dessa passagem, o presente contínuo – a onda quebrando, o cachorro latindo – parecem demonstrar o movimento incessante das ondas e da costura e enfatizam o ritmo poético e espontâneo do texto. O ir e vir da onda e da agulha denotam o ir e vir da memória, passado-presente-passado. E de repente, o passado em forma de Peter Walsh aparece real, interrompendo mais um momento de privacidade e de domesticidade e põe em questão seu próprio casamento e sua identidade. O excesso de sociabilidade que envolve Clarissa contrasta com a solidão, o isolamento no sótão e com o caráter trágico que envolve o drama de Lucrezia. Contudo, uma das ligações entre os dois enredos se dá por meio das metáforas e das repetições verbais que denotam o percurso das ondas e por meio do verso “*Fear no more*”, momento em que Septimus observa Rezia:

*Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air; the sound of the water was in the room, and through the waves came the voices of the birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more.*¹⁶⁶ (Woolf, 1992a, p. 153)

Essa última frase conecta-se à cena em que Rezia costura seus chapéus e Septimus menciona “*There she was, perfectly natural sewing*” (Woolf, 1992, p. 156), o que associa Rezia à Mrs. Dalloway, quando Peter sente a presença radiante de Clarissa: “*For there she was*” (Woolf, 1992, p. 213). Não só, mas também se conecta à Mrs. Ramsay, “*There she sat, knitting*” (Woolf, 2004b, p. 192) e a uma rede de mulheres que silenciosamente tecem uma rede de associações e conexões. Todas essas metáforas estão ainda ligadas ao momento em que Clarissa olha pela janela e observa a misteriosa senhora e diz para si:

*And she watched out of the window the old lady opposite climbing the stairs. Let her climb upstairs if she wanted to; let her stop; then let her, as Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. Somehow one respected that – that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it – but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul.*¹⁶⁷ (Woolf, 1992a, p. 138)

Nessa passagem, a palavra “*solemn*” está associada à imagem de privacidade da alma, apesar da precariedade da vida, a sensação de êxtase ao experienciá-la, mas ao mesmo tempo o medo e o terror dos perigos da vida. Tudo isso deve ser sentido no isolamento do sótão, num momento de privacidade, de solidão e isolamento. Ainda, não podemos deixar de pensar na conexão entre a senhora no quarto e na velha mendiga. Ambas apontam para o futuro de Clarissa, mas também, ambas indicam o passado, forçando-a a refletir sobre seu amor e na sua escolha por privacidade e isolamento no sótão. Ainda sobre os pontos de intersecção

entre as duas personagens, Nancy Toppin Bazin (1973) enumera os diversos elementos de conexão entre eles – o carro, o avião, a criança no parque, a velha mendiga cantando, as batidas do Big Ben – e projeta um diagrama do modo como a narrativa avança junto com as personagens e com esses pontos de intersecção. Assim, nos concentraremos na canção da velha mendiga, cuja figura trágica reflete o sofrimento da jovem Lucrezia Warren Smith:

Ee um fah um so

Foo swee too eem oo –

*The voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth; which issued, just opposite Regent's Park Tube Station, from a tall quivering shape, like a funnel, like a rusty pump, like a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing.*¹⁶⁸ (Woolf, 1992a, p. 88)

Essa imagem nos leva a pensar em Lucrezia, ao observar a figura de um índio e uma cruz no Regent's Park, como observamos anteriormente. Ambas são lançadas a um tempo primordial, da origem como fonte de vida. Aqui a velha mendiga surge como uma figura andrógina, cuja voz não demonstra sexo ou idade, mas, sobretudo, representa uma força natural que surge das entranhas da Terra e que ultrapassa todas as eras:

*Through all ages – when the pavement was grass, when it was swamp, through the age of tusk and mammoth, through the age of silent sunrise – the battered woman – for she wore a skirt – with her right hand exposed, her left clutching at her side, stood singing of love – love which has lasted a million years, she sang love which prevails, and millions of years ago, her lover who had been dead these centuries, had walked, she crooned, with her in May; but in the course of ages, long as summer days, and flaming, she remembered, with nothing but red asters, he had gone; [...]*¹⁶⁹ (Woolf, 1992a, p. 89)

Para Makiko Minow-Pinkney (2010), a velha mendiga oferece uma visão feminista de evolução diferente daquela estabelecida pela sociedade

patriarcal e pelo darwinismo de William Bradshaw, na qual somente os “adequados” ou aqueles com um senso de proporção devem sobreviver. Assim como as sílabas truncadas da canção que a velha mendiga entoia escapam dos paradigmas sintáticos e lexicais da ordem simbólica, ela também transgride os limites prescritos pela sociedade, perambulando livremente como uma andarilha por eras e eras. J. Hillis Miller (1988) compreende *Mrs. Dalloway* como um ritual de retorno dos mortos, leitura também possível para *To the lighthouse*. Nesse caso, poderíamos pensar numa reinterpretação do mito de Perséfone, em um momento em que os dois mundos convergem e que os mortos são libertados. J. Hillis Miller (1988) aproxima essa leitura da música de Richard Strauss “*Allerseelen*”, “Dia dos finados”, como a música cantada pela velha mendiga fora da estação. Para Miller, como na música, *Mrs. Dalloway* seria uma representação do Dia dos Mortos, no qual Helena Parry, Peter Walsh, Sally Seton e todos os outros saem do mundo dos mortos para juntarem-se à festa de Clarissa. A seguinte passagem de *Mrs. Dalloway* assemelha-se à letra da música de Richard Strauss, como ilustra J. Hillis Miller:

[...] *death's enormous sickle had swept those tremendous hills, and when at last she laid her horary and immensely aged head on the earth, now become a mere cinder of ice, she implored the Gods to lay by her side a bunch of purple heather; there on her high burial place which the last rays of the last sun caressed; for then the pageant of the universe would be over.*¹⁷⁰ (Woolf, 1992a, p. 89)

É claro que as mortes de Peter e Sally não ocorrem no enredo do romance, porém ambos, enquanto amantes da juventude de Clarissa, estão mortos há muitos anos. Sally já não é a mesma, na festa ela figura como Lady Rosseter, casada com um milionário e mãe de cinco filhos. Peter, recém-chegado da Índia, está longe de ser o mesmo jovem rebelde que um dia fora e agora procurava uma posição confortável, ironicamente, por intermédio de Richard Dalloway. Contudo, eles representam o papel de

seus amantes que, em um dia de verão, foram felizes, caminharam juntos e amaram-se. J. Hillis Miller (1988, p. 190) exemplifica o tema da morte dos amantes com os versos da música de Richard Strauss:

Place on the table the perfuming heather,
Bring here the last aster,
And let us speak of love,
As once in May.
Give me your hand, that I may secretly press it,
And if someone sees, it's all the same to me;
Give me but one of your sweet glances,
As once in May.
It is blooming and breathing perfume today on every grave,
One day in the year is free to the dead,
Come to by heart that I may have you again,
As once in May. **171**

O canto da velha mendiga dissolve as barreiras, criando um tempo mítico e atemporal. O passado de Clarissa com “*What a lark, what a plunge*” (Woolf, 1992a, p. 3), conecta-se ao “*plunge*”, ao mergulho futuro de Septimus e lança Lucrezia a um tempo primordial, que é o mesmo da velha mendiga, que um dia foi amada, mas que a morte, com sua impiedosa foice, leva seu amante consigo. Lucrezia ao escutar a música que poderia representar seu futuro, reflete seu próprio presente, no qual ela encontra-se exposta e atormentada pelo sofrimento:

*‘Poor old woman,’ said Rezia Warren Smith.
Oh poor old wretch! She said, waiting to cross.*

[...]

*Since she was so unhappy, for weeks and weeks now, Rezia had given meanings to things that happened, almost felt sometimes that she must stop people in the street, if they looked good, kind people, just to say to them 'I am unhappy'; and this old woman singing in the street 'if some one should see, what matter they?'*¹⁷² (Woolf, 1992a, p. 90)

Virginia Woolf, com sua maestria, tece vários fios narrativos em sua tapeçaria riquíssima que é *Mrs. Dalloway* e revela vários pontos sombreados que evidenciam como o político e o estético estão intimamente entretecidos em sua realização. O enredo da velha mendiga funciona como uma narrativa em *mise en abyme* que resume a história trágica de Lucrezia Warren Smith, assim, também, Mrs. Dalloway identifica-se com a velha senhora no quarto em frente e tal reconhecimento também reflete o design estético de Woolf, ao escrever o romance no qual objetivava em conectar diferentes mentes. Em seu diário, sobre a concepção de *Mrs. Dalloway*, cujo título inicial era *As horas*, há o seguinte registro sobre seus planos:

*I have no time to describe my plans. I should say a great deal about The Hours, and my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humor, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment – Dinner [...]*¹⁷³ (Woolf, 1978b, p. 263)

O narrador passa de uma consciência a outra, em um movimento que nos lembra o costurar das agulhas de Clarissa e Rezia, mas também as ondas do mar, com seus altos e baixos, que indicam passado e futuro, morte e vida, solidão e comunhão, isolamento e união. Os inúmeros reflexos dos diversos espelhos presentes na narrativa de *Mrs. Dalloway* que revelam os diversos detalhes e mostram que, no fluxo dessas ondas, há apenas um único tema, o mesmo personagem e um único livro.

Elaine Showalter (1992), na introdução de *Mrs. Dalloway*, encontra nos diários de Virginia Woolf o incidente que teria gerado tal episódio. No dia 8 de junho de 1920, uma velha mendiga cega, sentada contra os muros de pedra de Kingsway, cantava alto. Para Woolf ela soava alegre e, ao mesmo tempo, terrível, temerosamente vívida e a fez pensar em todos os mortos que haviam caminhado pelas ruas de Londres. Ela usou o mesmo episódio em *Jacob's Room*. Mas em *Mrs. Dalloway*, a velha mendiga torna-se arquetípica, cantando em uma linguagem arcaica e desconhecida, mas ainda assim as palavras ecoam a música de Richard Strauss. Já Gubar e Gilbert (1989a), em *The war of the words*, demonstram como Woolf utiliza o processo de alienação em relação à linguagem, não apenas em *Mrs. Dalloway*, mas também em *The voyage out*, em *To the lighthouse*, *The waves* e *Between the acts*. Para as heroínas de Woolf e às vezes os heróis, como Septimus, a linguagem parece um obstáculo patriarcal que eles não conseguem ultrapassar. As críticas (1989a) compreendem a canção da velha mendiga como um exemplo do modo como as mulheres estiveram desprovidas do acesso à linguagem. Além disso, elas entendem a velha mendiga como representante de uma sucessão de figuras femininas, cujas vozes antigas parecem perdurar no tempo e referem-se a uma categoria organizada da cultura que reprime a energia feminina. Na mesma direção, Elaine Showalter (2007), em "*Feminist criticism in the wilderness*", entende que a linguagem feminina existiu em um estágio matriarcal da pré-história e que sobreviveu de modo clandestino nos misteriosos cultos que as bruxas trouxeram para a Europa Ocidental. Para Showalter (2007), há evidências etnográficas de que em algumas culturas, as mulheres foram forçadas a desenvolver uma determinada forma de comunicação devido à necessidade de romper o silêncio e a opressão. Em contraposição, elas desenvolveram um tipo de linguagem codificada, que lhes possibilitava conhecimento e poder, mas que ao mesmo tempo as levava para a força e

para a fogueira. Elas eram temidas, mas também tortudas e oprimidas. Showalter (2007) observa, também, que embora a linguagem feminina possa ser compreendida como um gesto político, ela não deixa de carregar uma imensa força emocional.

São muitas as maneiras de focalizar a linguagem feminina, mas cabenos agora nos concentrar na questão do acesso da mulher à linguagem, que há muito tempo lhes foi negado e as condenou ao silêncio. Partindo dessa percepção, compreendemos essas duas figuras: a velha mendiga em *Mrs. Dalloway* e Mrs. MacNab em *To the lighthouse*, como representações da sibila – sacerdotisas, bruxas ou feiticeiras – que possuíam poderes proféticos sob a inspiração de Apolo. Por falarem de uma forma cifrada e por não serem compreendidas, muito do que elas falaram foi perdido. Conta a lenda que Apolo havia prometido à Sibila de Cumas realizar um grande desejo. Ela então colocou um punhado de areia em sua mão e pediu que pudesse viver tantos anos quantos os grãos de areia que havia ali. Mas, esqueceu-se de pedir a eterna juventude e, assim, à medida que os anos iam passando, foi ficando tão consumida pela idade que teve que ser encerrada em uma gruta, em Cumas, onde escrevia os oráculos em folhas de palmeiras. Em uma de suas profecias dizia que a terra iria flutuar e vemos que não é difícil associar as imagens relacionadas à invasão do mar, em ambos os romances, às profecias da sibila de Cumas. Tanto em *Mrs. Dalloway* como em *To the lighthouse*, o mar parece invadir a cidade e concordamos com a interpretação de Garvey (1991), de que isso é uma espécie de subversão do espaço patriarcal. Nesse sentido, a cidade torna-se como a antiga civilização da Atlântida, uma cidade submersa com todos os seus tesouros perdidos, devido à ambição humana e ao desejo por domínio, conquista e poder. Além disso, as profecias da Sibila de Cumas, de que tudo voltará ao pó, parecem retomar as imagens de *Cymbeline* no ato IV, cena 2, no qual os versos da música cantada pelos irmãos gêmeos diante

do corpo de Imogen, que acreditavam estar morta, expressam a brevidade da vida e a inevitabilidade da morte. É a primeira linha dos versos mencionados em *Cymbeline*, que Virginia Woolf repetidamente utiliza em *Mrs. Dalloway* para indicar o ponto de conexão entre os dois planos da narrativa, isto é, o de Septimus e o de Clarissa:

*Fear no more the heat o' the sun,
Nor the furious winter's rages;
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone and ta'en thy wages:
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.*¹⁷⁴
(Shakespeare, 1918, p. 144)

Os ecos de *Cymbeline* parecem resumir o sentido do romance, não se deve temer a vida ou a morte, pois tudo voltará ao pó. Além de ser um ponto de intersecção entre os dois enredos, das personagens Clarissa e Lucrezia, pode-se compreender Lucrezia como um reflexo da personagem Imogen, que subjaz na narrativa de *Mrs. Dalloway* e cuja profundidade está resumida nos versos “*Fear no more*”. Imogen, a protagonista de *Cymbeline*, assim como Lucrezia, é uma vítima da guerra, da crueldade e da tirania da sociedade patriarcal. Por outro lado, Imogen também reflete a figura de Septimus Smith, pois ambos funcionam como bodes expiatórios. Ambos são vítimas de uma sociedade corrupta que navega por uma rede de mentiras. Ambos ressuscitam do mundo dos mortos para comunicar o verdadeiro sentido da vida, sentido este que é incompatível com a superficialidade, o imediatismo e o materialismo que permeiam a sociedade.

Nesse caso, o retorno dos mortos ao mundo dos vivos ocorre em ambos os planos. Se para Clarissa ressuscitam Peter Walsh, Sally Seton e todos os outros em sua festa, para Septimus o amigo Evans surge no meio das flores. O próprio enredo de peça de Shakespeare também faz referência aos mortos vivos, mas, sobretudo, os elementos de intersecção entre os dois mundos revelam que as personagens fazem parte de um universo em comum e buscam significado para um mundo sem sentido. Ambos demonstram que, porém, com ou sem sentido, tudo volta ao mesmo ponto de onde vieram, retomando a frase de Shakespeare, ato IV, cena 2: “*All must... come to dust*”. Virginia Woolf, com uma simples metáfora, tece uma rede de conexões e associações, não apenas ligando uma personagem a outra ou um pensamento a outro, de uma mente a outra, mas também está conectando metáforas às ideias, às concepções de criação, de um romance a outro, de um ensaio a um romance, de um conto a um ensaio. Isso tudo nos permite afirmar como seus pensamentos políticos estavam intimamente ligados à sua estética. Da mesma forma, é possível dizer o contrário, e mostrar como sua ficção permeia seus ensaios, mesmo porque ambos os romances, *Mrs. Dalloway* e *To The Lighthouse*, foram publicados anteriormente aos ensaios, o primeiro em 1925 e o segundo em 1927. *A room of one's own*, texto originado de uma palestra proferida em 1928, foi publicado em 1929; “*Professions for women*” foi publicado em 1931 e *Three guineas*, em 1938. *Orlando*, publicado em 1928, logo após a escrita de *To the lighthouse*, parece estar muito conectado às ideias políticas de Woolf, presentes em *A room of one's own*.

Dessa forma, poderíamos dizer que a ficção invade seus ensaios. Podemos encontrar vestígios de “*The mark on the wall*” em *Three guineas* e no ensaio “*Modern fiction*”, assim como encontramos “*A society*” tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *A room of one's own* e em *Three guineas*. Também encontramos “*Kew gardens*” tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em

To the lighthouse. E não precisamos dizer que o conto *Mrs. Dalloway in bond street* viria tornar o primeiro capítulo do romance. Como vimos anteriormente, o ensaio “*Women and fiction*” também está relacionado com “*Poetry, fiction and poetry*”, “*Modern fiction*” e “*Men and women*”. Essa intertextualidade ocorre de diversas maneiras, seja na escolha do ponto de vista, na criação de uma ou mais personagens que darão voz à narrativa, nas metáforas que se repetem ao longo dos textos, no tom de impessoalidade e no tom poético. Tudo isso nos leva a concluir que Woolf estava rompendo com as barreiras de gênero, tanto no sentido sexual como no textual. Com o intuito de questionar a rigidez de padrões pré-estabelecidos, seja no âmbito social, político ou literário, Virginia Woolf apresenta uma nova forma do fazer literário que é, ao mesmo tempo, política e estética e, nessas duas áreas, eminentemente revolucionária e inovadora.

3.2 *Elizabeth Dalloway*

*That is what I mean by saying that the Edwardian tools are the wrong ones for us to use. They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there. To give them their due, they have made that house much better worth living in. But if you hold that novels are in the first place about people, and only in the second about the houses they live in, that is the wrong way to set about it.*¹⁷⁵ (Woolf, 1978a, p. 113)

Elizabeth Dalloway, filha de Clarissa, como vimos anteriormente, parece um pouco alheia ao enredo de *Mrs. Dalloway*. Ela difere do mundo dos Dalloways em muitas maneiras, a começar pela descrição de seus olhos chineses e misteriosos. Elizabeth não compartilha o gosto pelas festas de Clarissa Dalloway, nem, tampouco, preocupa-se com luvas ou sapatos:

And her (Clarissa) old uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of

*the War. He had said, 'I have had enough.' Gloves and shoes; she had a passion for gloves; but her own daughter, her Elizabeth, cared not a straw for either of them.*¹⁷⁶ (Woolf, 1992a, p. 11)

Entendemos as luvas e os sapatos como uma metonímia das convenções sociais, das quais Elizabeth procura escapar. Infelizmente, o meio social força Elizabeth a adaptar-se a ele. Ela deve vestir-se de acordo com o figurino padronizado, que inclui luvas, sapatos e vestidos específicos para cada ocasião. Além disso, as pessoas procuram inseri-la em uma determinada categoria, por exemplo, quando ela é comparada às flores:

*[...] people were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies; and it made her life a burden to her, for she so much preferred being left alone to do what she liked in the country, but they would compare her to lilies, and she had to go to parties, and London was so dreary compared with being alone in the country with her father and the dogs.*¹⁷⁷ (Woolf, 1992a, p. 147)

Embora Elizabeth procure evitar o clichê, buscando outras representações femininas, percebemos a força das convenções sobre ela. Uma mulher geralmente é comparada a uma flor, no sentido que ambas servem como ornamento para agradar os olhos e perfumar o ambiente. Uma flor, em um ambiente urbano, traz consigo a ideia de domesticação e repressão, diferentemente de uma planta selvagem, que é encontrada livre no seu próprio *habitat*. E para que Elizabeth possa conseguir sua liberdade, ela deve romper com os estereótipos e criar outras possibilidades e outras trajetórias femininas, pois ela segue uma grande tradição de mulheres na linhagem dos Dalloways:

*But, then, of course, there was in the Dalloway family the tradition of public service. Abbesses, principals, head mistresses, dignitaries, in the republic of women – without being brilliant, any of them, they were that. She penetrated a little farther in the direction of St. Paul's. She liked the geniality, sisterhood, motherhood, brotherhood of this uproar.*¹⁷⁸ (Woolf, 1992a, p. 151)

Como Elizabeth encontra-se no meio de seu processo de desenvolvimento feminino, o futuro está aberto a ela como um grande leque. Há várias possibilidades profissionais. Por um lado, ela pode romper com a tradição familiar e escolher algo completamente diferente, e por outro lado, ela pode simplesmente conformar-se aos papéis sociais que lhes são impostos e dar continuidade à trajetória de Mrs. Dalloway. É possível pensar em várias trajetórias para a continuidade da sua caminhada. A opção mais evidente é a sua adequação à sociedade e à tradição dos Dalloways. Isso nos permite compará-la à figura de Judith Shakespeare, que embora, tenha rompido com os padrões e tenha buscado diferentes alternativas, não conclui seu processo de desenvolvimento e morre sem ter escrito uma única palavra. É possível, também, comparar a adequação de Elizabeth às convenções com o afogamento de Ofélia: uma flor virginal que não chega a desabrochar completamente e que se afoga nesse mar de convenções sociais, com todas as flores e futilidades que lhes são inerentes. Pode-se, ainda, compreender o desabrochar de Elizabeth à tomada de consciência de si própria, momento em que ela se emanciparia e romperia com os estereótipos, alcançando um teto todo seu, sua carreira e autonomia.

Enquanto Suzette A. Henke (1981) compreende a personagem Miss Kilman como um alter ego de Clarissa, distanciada pela pobreza e por uma educação superior, por outro lado, é possível compreender a relação entre Elizabeth Dalloway e Miss Kilman como um reflexo da relação entre Clarissa e Sally e como parte do desenvolvimento sexual feminino. Contudo, há um distanciamento entre as duas, e Elizabeth prefere a liberdade de poder ir e vir no seu passeio com o ônibus do que a presença opressora de Miss Kilman com seu exagerado sofrimento cristão. Mas ela gostaria de ir além dos papéis representados tanto por Mrs. Dalloway quanto por Miss Kilman. Sabendo que as profissões estavam abertas para

sua geração, ela poderia escolher: médica, fazendeira ou, até mesmo, o Parlamento:

*The feet of those people busy about their activities, hands putting stone to stone, minds eternally occupied not with trivial chatterings (comparing women to poplars – which was rather exciting, of course, but very silly), but with thoughts of ships, of business, of law, of administration and with it all so stately (she was in the temple), gay (there was the river), pious (there was the Church), made her quite determined, whatever her mother might say, to become either a farmer or a doctor.*¹⁷⁹ (Woolf, 1992a, p. 150)

Por certo, Elizabeth Dalloway representa uma geração de mulheres bastante diferente daquela a que pertence Clarissa Dalloway. Elizabeth, assim como Lily, poderia muito bem figurar como uma das alunas da faculdade de Fernham, para quem Woolf profetiza sobre suas opções no futuro. As profissões estavam abertas para elas, mas ainda havia muitos obstáculos que elas deveriam ultrapassar, assim como muitos preconceitos que ainda deveriam ser superados. Elizabeth, assim como as alunas da faculdade de Fernham, figura com uma pioneira em termos dessa representação e estaria abrindo uma trilha para que milhares de mulheres pudessem percorrer essa mesma estrada.

3.3 Miss Kilman

*Therefore, you see, the Georgian writer had to begin by throwing away the method that was in use at the moment. He was left alone there facing Mrs. Brown without any method of conveying her to the reader. But that is inaccurate. A writer is never alone. There is always the public with him – if not on the same seat, at least in the compartment next door.*¹⁸⁰ (Woolf, 1978a, p. 114)

Miss Kilman, tutora de Elizabeth, como vimos anteriormente, assim como Lucrezia, representa a mulher oprimida pela guerra, uma *Quaker* radical e pacifista. Masami Usui (1991), em “*The female victims of war*”, nos lembra que as sufragetes também estavam divididas em dois grupos:

um que trabalhava em cooperação com a guerra, como as enfermeiras, policiais, motoristas, pilotos e operárias de fábricas, e outro, que era contra a guerra e pacifistas como Miss Kilman, cuja voz representa a voz feminista da época, odiada não só por homens, mas por outras mulheres também, como Clarissa. A seguinte passagem nos indica algumas características da personagem para uma maior compreensão de seu contexto social e de suas angústias interiores:

*[...] For Miss Kilman would do anything for the Russians, starved herself for the Austrians, but in private inflicted positive torture, so insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat. Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be, all her soul rusted with that grievance sticking in it; her dismissal from school during the War – poor embittered unfortunate creature!*¹⁸¹ (Woolf, 1992a, p. 12)

Suzette A. Henke (1981) aponta que com um simples lance do destino, a história dessas duas mulheres poderia ter sido completamente diferente. Se os dados dos Deuses fossem lançados de forma diferente, Clarissa poderia ter amado Miss Kilman e as duas poderiam ter sido grandes amigas. Ou ainda, com um novo lance de dados, Miss Kilman poderia ter sido Mrs. Dalloway ou Mrs. Dalloway poderia ter se tornado uma universitária idealista, socialista e ter reformado a sociedade, como planejava com Sally Seton, ao invés de ter se conformado à sociedade.

Para demonstrar o sentimento de repulsa causado por Miss Kilman, Woolf enfatiza sua pobreza degradante e extrema. Se luvas, sapatos e vestidos denotam o sentido do que é ser mulher para Mrs. Dalloway, para Miss Kilman seu casaco seria equivalente a um uniforme militar. Aqui há um detalhe importante que perpassa *Mrs. Dalloway*, que é a questão da aparência e realidade, quando a personagem principal diz “esse corpo que eu visto” (Woolf, 1992a, p. 11). Clarissa é aquilo que ela veste e o que

denota a sua convencionalidade. Mas, além de indicar a convenção social, o vestir está ligado àquilo que cobre a pele, isto é, aquilo que esconde, mascara, protege, manipula e seduz o outro. Com isso, Woolf critica o sistema social, denunciando a diferença entre aqueles que perfeitamente se ajustam ao sistema, vestindo seu “uniforme”, e aqueles que se recusam a ajustar-se a ele, como Septimus, que não consegue encontrar um casaco que lhe sirva; ou como Miss Kilman, que se recusa a abandonar o velho casaco. Apesar de sua impressionante memória para os fatos históricos, ela apega-se à religião como uma tábua de salvação. O velho casaco de Miss Kilman sugere um uniforme de guerra, que a aproxima mais do enredo de Septimus e Lucrezia do que do uniforme que Elizabeth é obrigada a vestir por uma questão de convenção social. Nesse sentido, é impossível não pensar na crítica de Woolf aos uniformes masculinos em *Three guineas*:

*But your dress in its immense elaboration has obviously another function. It not only covers nakedness, gratifies vanity, and creates pleasure for the eye, but it serves to advertise the social, professional, or intellectual standing of the wearer. If you excuse the humble illustration, your dress fulfils the same function as the tickets in a grocer's shop. But, here, instead of saying 'This is margarine; this is pure butter; this is the finest butter in the market,' it says, 'This man is a clever man – he is Master of Arts; this man is a very clever man – he is Doctor of Letters; this man is a most clever man – he is a Member of the Order of Merit.' It is this function – the advertisement function – of your dress that seems to us most singular.*¹⁸² (Woolf, 1993, p. 137)

Nessa passagem, Woolf inverte os valores, questionando o estereótipo de que é apenas a mulher que se importa com o vestir. Woolf deixa claro que, além de saciar a vaidade, a vestimenta demonstra a importância da posição social, profissional e intelectual. Assim, a vestimenta fala por si própria, o homem não precisa utilizar a linguagem para dizer o quanto importante ou inteligente ele é, pois sua vestimenta reforça a tradição patriarcal e seu papel proeminente dentro dela.

Em *Orlando*, Woolf relaciona a questão da vestimenta à sexualidade. Ambas refletem uma convenção e representam um construto social. Já que a sexualidade é uma construção social, o indivíduo pode escolher qual sexo “vestir” e da maneira que lhe for conveniente. A esse respeito, Woolf afirma:

Thus, there is much to support the view that is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.

[...]

*For here again, we come to a dilemma. Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.*¹⁸³ (Woolf, 1956, p. 188)

Como Woolf estava ciente da repressão feminina, aqui ela questiona essas categorias tão delimitadas e permite-se criar uma série de “fantasias”, como se a sexualidade fosse um guarda-roupa repleto de diferentes possibilidades, do qual o indivíduo pudesse escolher a fantasia que melhor o definisse naquele momento. Nesse caso, Gilbert e Gubar (1989a, p. 327) em *No man’s land: sexchanges*, analisam a importância da influência de Virginia Woolf em uma série de outras escritoras que ultrapassaram as barreiras de gênero, apropriando-se da roupagem masculina:

*And from Renée Vivien to Radclyffe Hall and Djuna Barnes, from Vita Sackville-West to Willa Cather and Gertrude Stein, a number of other women transgressively appropriated male costumes or oscillated between parodically female and sardonically male outfits, as if to declare that, as Woolf said, we are what we wear, and therefore, since we can wear anything, we can be anyone.*¹⁸⁴

Gilbert e Gubar (1989a) apontam a relação entre a Revolução Industrial e a revolução na moda feminina. Após a Primeira Guerra Mundial, havia a necessidade de liberar a mulher do repressivo espartilho, e inserir a mulher no mercado de trabalho exigia uma roupa mais prática e menos ornamental. Com isso, surgem várias mulheres que se tornaram referência no mundo da moda, como Gabrielle Chanel, que revolucionou o guarda-roupa feminino trazendo praticidade, liberdade e movimento. Mary Walker, citada pelas autoras em *Sexchanges* (1989a), fundou, na Inglaterra, na década de 20, “*The mutual dress reform and equal rights association*”, uma associação que basicamente lutava pelo direito da mulher vestir o que quisesse, principalmente por um tipo de roupa que lhe permitisse maior liberdade de movimento. Muitas mulheres lutaram para a liberação da mulher do confinamento, tanto de suas roupas como das convenções de gênero, para que ela pudesse “habitar” ou “vestir” qualquer identidade que lhe agradasse. Elas queriam evitar a (uni)formidade, como uma única forma de ser e de se comportar, optando pela multiplicidade e heterogeneidade.

Ainda sobre a inadequação de Miss Kilman aos padrões estabelecidos e sua rejeição social, Masami Usui (1991), em “*The female victims of war*”, observa que a força de Miss Kilman, aliada à falta de dinheiro, a falta de beleza e de *status* social, personifica uma visão que está profundamente arraigada na sociedade patriarcal, que é o preconceito contra a mulher independente e forte, mas sem uma posição social definida:

*How nice it must be, she said, in the country, struggling as Mr. Whittaker had told her; with that violent grudge against the world which had scorned her, sneered at her, cast her off, beginning with this indignity – the infliction of her unlovable body which people could not bear to see. Do her hair as she might, her forehead remained like an egg, bald, white. **No clothes suited her.** She might buy anything. And for a woman, of course, that meant never meeting the opposite sex. Never would she come first with any one [...] **Why should***

she suffer when other women, like Clarissa Dalloway, escaped?¹⁸⁵ (Woolf, 1992a, 141, grifos nossos)

Essa passagem demonstra o sofrimento de Miss Kilman, e sua completa inadequação aos padrões sociais fica evidente na frase “*No clothes suited her*”. Percebe-se o quanto Miss Kilman torna-se estranha à sociedade, que a despreza, a desdenha e a rejeita. Tal estranheza também reflete a relação com seu corpo, o que a impossibilita de qualquer encontro com o sexo oposto e, mesmo, com seu próprio sexo. O que também fica claro é a impossibilidade da sua relação com Elizabeth, que a acaba evitando. A última frase “*Why should she suffer?*” a conecta ao sofrimento de Lucrezia Warren Smith, ambas vítimas da guerra e não só da guerra, mas, também, de uma sociedade patriarcal que não possibilitava muitas opções para a mulher da época. Miss Kilman representa a mulher com uma educação universitária entre as mulheres da classe média, mas sem muitas opções. A única profissão disponível para ela no momento era a posição de tutora da classe média, como os Dalloways e com todos os conflitos que essa relação poderia gerar. Usui (1991) observa que a universidade de Medicina, uma das opções de Elizabeth, era um dos redutos masculinos mais conservadores, apesar da qualificação médica estar disponível para as mulheres desde 1878. O período entre as duas grandes guerras foi o pior período para a emancipação feminina, pois apesar do movimento ter conquistado o direito ao voto, durante a guerra os grupos minoritários foram os que mais sofreram com as consequências dela. Como sabemos, muitas mulheres foram trabalhar nas indústrias e fábricas por um salário irrelevante. Muitas perderam o marido e, portanto, a posição social e, conseqüentemente, deveriam ingressar no mercado de trabalho.

3.4 *Lady Bruton*

*You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself.*¹⁸⁶ (Woolf, 1978a, p. 119)

De acordo com Alex Zwerdling (1986), o conflito fundamental em *Mrs. Dalloway* é entre aqueles que se identificam com o domínio e liderança do Império britânico e aqueles que resistem ou são repelidos por ele. Entre aqueles que se identificam com ele estão: Sir William Bradshaw, Hugh Whitbread, Lady Bruton e Richard Dalloway. Entre os rebeldes e resistentes estão: Septimus e Lucrezia, Doris Kilman, Sally Seton e Peter Walsh. Nesse conflito, Mrs. Dalloway seria a figura central e o elemento intermediário que procura reconciliar as duas partes. Contudo, deve-se levar em conta que há muitas diferenças e muitas semelhanças entre os dois grupos e, mesmo, entre os integrantes de um mesmo grupo. Por exemplo, Septimus, Lucrezia e Doris Kilman parecem fazer parte do mesmo grupo, figurando como as vítimas da guerra. Embora Sally Seton e Peter Walsh estejam inseridos na sociedade patriarcal, eles rejeitam seus valores e por isso representam ainda alguma resistência em relação à ideologia dominante.

Não obstante às semelhanças, existem ainda muitas diferenças entre eles. Septimus não tem nada em comum com Peter Walsh; Sally Seton está longe de dividir a mesma mesa de chá com Lucrezia e Doris Kilman. Embora Kilman e Lucrezia sejam vítimas da mesma guerra, não é possível vislumbrar um encontro entre as duas. Lady Bruton, como veremos em seguida, assemelha-se a Sir William Bradshaw e tem Hugh Whitbread e Richard Dalloway ao seu dispor. Contudo, Lady Bruton difere de todas as outras personagens femininas aqui mencionadas.

Lady Bruton representa a mulher que estava a favor da guerra, do Estado, do Império britânico, enfim, da sociedade patriarcal. Um tipo de mulher como Margareth Thatcher, que diante do poder acaba assumindo o papel do homem patriarcal criticado por Woolf em *Three guineas*. Ela não tem nada em comum com Clarissa Dalloway, que está cercada por homens importantes, como Richard Dalloway e o primeiro-ministro, que estão ao seu serviço. Aliás, há toda uma classe social que está ao seu favor, mas que trabalha silenciosamente, sem jamais ser notada ou reconhecida:

*And so there began a soundless and exquisite passing to and fro through swing doors of aproned white-capped maids, handmaidens not of necessity, but adepts in a mystery or grand deception practised by hostesses in Mayfair from one-thirty to two, when, with a wave of the hand, the traffic ceases, and there rises instead this profound illusion in the first place about the food – how it is not paid for; and then that the table spreads itself voluntarily with glass and silver, little mats, saucers of red fruit; films of brown cream mask turbot; in casseroles severed chickens swim; coloured, undomestic, the fire burns; and with the wine and the coffee (not paid for) rise jocund visions before musing eyes; gently speculative eyes; eyes to whom life appears musical, mysterious;*¹⁸⁷ (Woolf, 1992a, p. 114)

Nessa passagem, compreendemos o trabalho silencioso e invisível da classe trabalhadora que sustenta, mantém e alimenta a classe média, sem que esse trabalho seja jamais devidamente valorizado. Em *Mrs. Dalloway*, há um enorme abismo entre as classes sociais, apesar de Clarissa ter a necessidade de encontrar meios de integração dos grupos e classes sociais. Já com Lady Bruton, esse movimento é invertido. Por trás da preocupação com o público e com a tradição social, está a necessidade de dominar e o desejo de poder. Usui (1991) afirma que, durante a guerra e após ela, o governo não estimulava a imigração à Inglaterra. Pelo contrário, como no projeto de Lady Bruton, havia o incentivo aos jovens para emigrar para o Canadá. Desse modo, embora o projeto de Lady Bruton pareça ilógico, ele

estava em extrema consonância com o discurso do Império britânico, que buscava formas de lidar com as altas taxas de desemprego da época:

*[...] that essential part of her without which Millicent Bruton would not have been Millicent Bruton; that projetet for emigrating young people of both sexes born of respectable parents and setting them up with a fair prospect of doing well in Canada. She exaggerated. She had perhaps lost her sense of proportion. Emigration was not to others the obvious remedy, the sublime conception [...] it may be Emigration, it may be Emancipation; but whatever it be, this object round which the essence of her soul is daily secreted becomes inevitably prismatic, lustrous, half looking-glass, half precious stone; now carefully hidden in case people should sneer at it; now proudly displayed. Emigration had become, in short, largely Lady Bruton.*¹⁸⁸
(Woolf, 1992a, p. 119, grifos nossos)

A falta de sentido de proporção de Lady Bruton não será examinada por William Bradshaw, pois os dois participam do mesmo grupo. Ambos detêm o poder, a posição social e a renda. Ambos defendem a ideologia da sociedade patriarcal e do império britânico e estão prontos a lutar para excluir todos aqueles que não compartilham dos mesmos valores e não se adequam aos padrões estabelecidos. Lady Bruton seria o oposto feminino de William Bradshaw: enquanto ela procura manter seu poder com seu projeto de emigração, ele mantém a sanidade e a prosperidade da Inglaterra:

*Worshiping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion.*¹⁸⁹ (Woolf, 1992a, p. 109)

Isto posto, é passível de questionamento o que é sanidade e o que é insanidade. Como Sir William pode estabelecer a linha que define o grau de proporção? Qual seria a medida para definir o grau de equilíbrio ou desequilíbrio? Como sabemos quando o indivíduo ultrapassa tal linha? Por que Septimus deve ser julgado por Sir William, enquanto Lady Bruton,

que ultrapassa tais limites com seu projeto de emigração, parece escapar impune, sem qualquer sinal de insanidade? A princípio Lady Bruton parece perder o senso de proporção, mas se ela representa a ideologia de dominação do Império britânico, concluímos que a insanidade percorre toda a sociedade na sua sede por poder e domínio sobre o outro. Se, por um lado, há a perda do controle, por outro lado há uma anestesia por parte da classe dominante, que evita enxergar os horrores que ela própria comete, como se pudessem evitar os monstros que ela mesma cria. Essa sede por poder está presente desde os primórdios e Lady Bruton sempre pertenceu a essa linhagem que detém o poder e o impõe sobre o outro:

Lady Bruton raised the carnations, holding them rather stiffly with much the same attitude with which the General held the scroll in the picture behind her; she remained fixed, tranced. Which was she now, the General's great-granddaughter? Great-great-granddaughter? Richard Dalloway asked himself. Sir Roderick, Sir Miles, Sir Talbot – that was it. It was remarkable how in that family the likeness persisted in the women. She should have been a general of dragoons herself. And Richard would have served under her, cheerfully; he had the greatest respect for her.¹⁹⁰ (Woolf, 1992a, p. 115, grifos nossos)

É claro que Lurezia e Septimus não estariam inclusos no projeto de emigração de Lady Bruton, já que esses estão à margem da sociedade. Como *outsiders*, eles fazem parte de outra esfera social e, assim, eles figuram em outro plano da narrativa. Deve-se lembrar de que a Inglaterra, nesse projeto de exportação da mão de obra de primeira classe, não via com bons olhos imigrantes como Lucrezia. Mas Lady Bruton ignora esses apelos humanos; ela estava mais preocupada com os assuntos políticos, do que com a fragilidade humana diante dos horrores da guerra:

Lady Bruton had a reputation of being more interested in politics than people; of talking like a man; of having had a finger in some notorious intrigue of the eighties, which was now beginning to be mentioned in memories. Certainly there was an alcove in her drawing-room, and a table in that alcove, and a photograph upon that table of General Sir Talbot

*Moore, now deceased, who had written there (one evening in the eighties) in Lady Bruton's presence, with her cognisance, perhaps advice, a telegram ordering the British troops to advance upon an historical occasion.*¹⁹¹
(Woolf, 1992a, p. 116, grifo nosso)

Rachel Bowlby (1997) identifica uma enorme disparidade entre o projeto impiedoso de emigração e as falhas femininas de Lady Bruton e diz que Woolf exagera no retrato da incompatibilidade das identidades femininas e masculinas. Há uma ruptura entre o excesso de masculinidade, em seu desejo por dominação, e a falta de poder feminino, evidentes na sua incapacidade em escrever uma carta ao jornal:

But she had to write. And one letter to the Times, she used to say to Miss Brush, cost her more than to organise an expedition to South Africa (which she had done in the war). After a morning's battle beginning, tearing up, beginning again, she used to feel the futility of her own womanhood as she felt it on no other occasion, and would turn gratefully to the thought of Hugh Whitbread who possessed – no once could doubt it – the art of writing letter to the Times.

[...]

*A being so differently constituted from herself, with such a command of language; able to put things as editors liked them put; had passions which one could not call simply greed. Lady Bruton often suspended judgement upon men in deference to the mysterious accord in which they, but no woman, stood to the laws of the universe; knew how to put things; knew what was said; so that if Richard advised her, and Hugh wrote for her, she was sure of being somehow right.*¹⁹² (Woolf, 1992a, p. 120, grifo nosso)

Enquanto Mrs. Dalloway representa o extremo da feminilidade em seu papel de anfitriã, Lady Bruton representa o extremo da masculinidade. Além de pertencer a uma linhagem de generais, ela própria é vista como um dragão general, personificado em um corpo feminino. É bastante apropriado utilizar a metáfora de Alex Zwerdling (1986), comparando Lady Bruton a uma mão de ferro em luva de veludo. Ela detém o poder sobre seus serviçais e está rodeada de homens como Richard Dalloway e

Hugh Whitbread que a admiram e estão prontos para servi-la. Contudo, compreendemos que Lady Bruton tem a capacidade para escrever uma carta ao *The Times*. O problema é que ela precisa da assinatura masculina, ou seja, ela precisa da sanção da sociedade patriarcal. Dessa forma, sua possível “incapacidade” torna-se uma arma para Lady Bruton, pois ela acaba por manipular Richard Dalloway e Hugh Whitbread ao seu próprio favor. Eles não passam de marionetes em suas mãos e ela acaba agindo como o ventriloquista, que fala por meio do outro. Lady Bruton compreende a Inglaterra como uma ilha de homens, mas ela sabe muito bem como navegar por ela:

*She was an old woman now, not good for much. But her house, her servants, her good friend – Milly Brush – did he remember her? Were all there only asking to be used if – if they could be of help, in short. For she never spoke of England, but this isle of men, this dear, dear land, was in her blood, (without reading Shakespeare), and if ever a woman could have worn the helmet and shot the arrow, could have led troops to attack, ruled with indomitable justice barbarian hordes and lain under a shield noseless in a church, and mad a green grass mound on some primeval hillside, that woman was Millicent Bruton. Debarred by her sex, and some truancy too, of the logical faculty (she found it impossible to write a letter to the Times), she had the thought of Empire with that armoured goddess her ramrod bearing, [...] To be not English even among the dead – no, no! Impossible!*¹⁹³ (Woolf, 1992a, p. 198, grifos nossos)

Nesse trecho compreende-se como Lady Bruton incorpora a ideologia da dominação masculina do Império britânico no seu projeto de expansão, seja na Índia, na África ou no Canadá. Lady Bruton não só incorpora tais ideais como ela os carrega no próprio sangue. Se uma mulher pudesse agir como um general, ela própria conduziria tropas e batalhas em nome do Império. Mas ela está consciente das limitações sociais impostas ao seu sexo e que impossibilitam-na até mesmo de escrever uma carta ao jornal. Contudo, ela não condena tal sociedade, ela é extremamente patriota e o seu patriotismo a inclui em uma civilização que exila o outro, os condena

à guerra e aos traumas gerados por ela. Essa postura é dramaticamente oposta a posição de Virginia Woolf em *Three guineas*, em que ela não se vê representada nessa mesma civilização e por isso não sente que deve lutar pelos mesmos valores.

Woolf (1993, p. 234) evita o patriotismo e se coloca como cidadã do mundo, que luta pelos direitos de homens e mulheres contra o autoritarismo e a tirania dos estados totalitários. Considerem-se suas próprias palavras a esse respeito: *“In fact as a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman, my country is the whole world”*. Nessa passagem, fica claro o desejo de Woolf ao propor um mundo sem fronteiras, no qual questões como o feminismo e a tirania, seja na sala de jantar ou nos governos, deixassem de existir não apenas a “ilha” do Império britânico, mas em todo o mundo. Com esse retrato de Lady Bruton, William Bradshaw, Septimus, Lucrezia e Doris Kilman, Woolf parece concretizar inteiramente seus planos iniciais, como vemos em seu diário:

*But now what do I feel about my writing? – this book, that is The Hours, if that's its name? One must write from deep feeling, said Dostoievsky. And do I? Or do I fabricate with words, loving them as I do? No I think not. In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity & insanity; I want to criticise the social system, & show it at work, at its most intense.*¹⁹⁴ (Woolf, 1953, p. 57)

De fato, Woolf nos proporciona morte e vida por meio das personagens Septimus e Mrs. Dalloway. Também, por meio das mesmas personagens, como vimos anteriormente, ainda nos questionamos sobre o que é sanidade e o que é insanidade. A visão de Septimus muitas vezes parece extremamente lúcida e sã. Mrs. Dalloway, por outro lado, em seu desejo por manter a sanidade, parece cúmplice de uma sociedade que é insana, como vimos pelo retrato de William Bradshaw e Lady Bruton. Alex Zwerdling (1986), em relação à classe dominante, nos diz que tal classe

indica algo de inflexível ou evasivo, que a tornam incapaz de reagir aos eventos mais críticos de sua época. A guerra, como principal fator que contribui para a transformação da vida de todos, parece apenas atingir a Septimus e Rezia, enquanto as demais personagens parecem apáticas e imobilizadas, como se nada houvesse acontecido. Nesse sentido, Zwerdling evidencia que a solidez, a rigidez, a imobilidade e a inabilidade para comunicar os próprios sentimentos tornam-se conceitos fundamentais no romance.

A rigidez, o autocontrole e a apatia em *Mrs. Dalloway* faz direta alusão a respeito da construção da identidade inglesa. Muitas vezes, as personagens parecem representar o cerimonial do chá da tarde, com todo seu treinamento e perfeição. Contudo, Woolf questiona até que ponto essa identidade precisa ser implodida a partir do seu âmbito mais íntimo e propõe a mudança tanto das instituições como dos indivíduos. A repressão, o controle e a imobilidade estão tão arraigados na estrutura social, que nos permite falar de uma geologia remota, cuja imagem reflete a velha mendiga cega da estação. Nesse caso, seria necessário retomar os tempos primórdios, escavar as estruturas mais profundas da consciência para liberar sentimentos que têm sido enterrados por séculos e séculos.

3.5 Sally Seton

*We have gone all these ages supposing that men were equally industrious, and that their works were of equal merit. While we have borne children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have populated the world. They have civilised it. But now that we can read, what prevent us from judging the results? Before we bring another child into the world we must swear that we will find out what the world is like.*¹⁹⁵ (Woolf, 1985a, p. 119)

Estrangeira em sua própria sociedade, assim como Lucrezia e Miss Kilman, Sally Seton, enquanto adolescente, é transgressora e subverte todas as leis e mantém uma posição crítica em relação à sociedade

patriarcal em que vive. Ela é responsável por abrir os olhos de Clarissa para um mundo que estava além dos muros de proteção e dos plenos privilégios que tinha em Burton. Diferentemente de Lady Bruton, Sally parece não pertencer à sociedade britânica e por isso, com certo abandono de si mesma, ela poderia dizer ou fazer qualquer coisa. A seguinte citação descreve Sally na juventude e a impressão que ela teria causado em Clarissa:

*But that evening she could not take her eyes off Sally. It was an extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed, with that quality which, since she hadn't got it herself, she always envied – a sort of abandonment, as if she could say anything, do anything; a quality much commoner in foreigners than in English-women.*¹⁹⁶ (Woolf, 1992a, p. 35, grifo nosso)

Com essa qualidade de estrangeira, ou estranha na sociedade patriarcal inglesa, Sally pretende transgredir as leis e reformar o mundo e abolir a propriedade privada. Tal projeto parece ter sido formulado por Woolf, anos antes, no conto “*A society*”, de 1921 e que traria ideias que seriam mais tarde desenvolvidas em *Mrs. Dalloway*, como demonstra o trecho abaixo, mas também em *A room of one's own* e *Three guineas*:

*Sally it was who made her feel, for the first time, how sheltered the life at Bourton was. She knew nothing about sex – nothing about social problems [...] There they sat, hour after hour, talking about life, how they were to reform the world. They meant to found a society to abolish private property, and actually had a letter written though not sent out.*¹⁹⁷ (Woolf, 1992a, p. 36, grifo nosso)

Como ilustra essa citação de “*A society*”, Woolf comenta a inferioridade feminina, mas, sobretudo, como propõe Jane Marcus (1987a), em *Virginia Woolf and the languages of patriarchy*, teria sido radical demais ao abordar a questão da incompatibilidade entre a reprodução cultural e a reprodução sexual. Enquanto os homens produzem

livros, as mulheres têm reproduzido filhos e é por isso que as personagens pretendem desenvolver um método em que os homens poderiam conceber, dando às mulheres tempo para se dedicarem à produção intelectual. Para Marcus (1987a), uma das formas da cultura falocêntrica de aprisionar a mulher seria reforçar a questão da culpa na mulher. Ademais, ela observa que o conto “*A society*” foi publicado em *Monday and Tuesday* em 1921 e nunca mais foi reimpresso devido ao repúdio masculino ao tema abordado. As personagens de “*A society*” têm como objetivo investigar a natureza do mundo criado pelo patriarcado. É claro que qualquer mudança na posição confortável que os homens ocupam na sociedade patriarcal afetaria profundamente o direito das mulheres e a situação das mulheres (prostitutas) em Picadilly, como se pode ver em um dos argumentos de Sally contra Hugh Whitbread:

*Sally to do her justice, saw through all that. One of the things he remembered best was an argument one Sunday morning at Bourton about **women’s right (that antediluvian topic), when Sally suddenly lost her temper, flared up, and told Hugh that he represented all that was most detestable in British middle-class life. She told him that she considered him responsible for the state of ‘those poor girls in Piccadilly’.***¹⁹⁸ (Woolf, 1992a, p. 80, grifo nosso)

Elaine Showalter (1992), na introdução de *Mrs. Dalloway*, associa esse tópico antediluviano à luta das sufragetes. Uma vez que elas tivessem alcançado o direito ao voto, para muitos homens a luta estaria finalizada. Contudo, a opressão econômica feminina ainda prevalecia, o que também estava conectado à questão da prostituição. O problema, como já discutimos anteriormente, é que o movimento feminista não é uma entidade rígida e estanque, pois outras necessidades foram surgindo e o movimento foi se delineando de outras maneiras.

Por um certo ângulo, podemos compreender a figura de Sally Seton como o próprio destino de algumas sufragetes que lutavam pelo direito ao

voto. Após a realização dessa etapa, muitas acabaram acomodando-se na sociedade patriarcal, mas muitas questões a serem reivindicadas acabaram surgindo. Da posição de rebelde e questionadora do sistema social, Sally passa por uma posição de conformismo, adaptando-se à sociedade. Contudo, como ela não conseguiu abolir a propriedade privada, acaba tornando-se proprietária, mas como alguém que possui com um grande senso de humor. Bem como lembra Cixous, tal senso de humor representa resistência e subversão:

*She was still attractive, still a personage, Sally Seton. But who is this Rosseter? He wore two camellias on his wedding day – that was all Peter knew of him. “They have myriads of servants, miles of conservatories,” Clarissa wrote; something like that. Sally owned it with a shout of laughter.*¹⁹⁹ (Woolf, 1992a, p. 206, grifo nosso)

Sally difere completamente de Lady Bruton, cuja sede por poder e dominação vai além dos limites estabelecidos por William Bradshaw. *Lee R. Edwards* (1977) afirma que Clarissa e Sally sobreviveram, apesar das convenções sociais e da nomenclatura patriarcal: Mrs. Richard Dalloway e Lady Rosseter. Resta-nos a pergunta: elas sobreviveram ou foram incorporadas pela instituição patriarcal? Ou elas se foram e restam apenas os papéis sociais? Ao final, parece-nos que Woolf procura demonstrar como ocorre a transformação de um indivíduo, que inicialmente é rebelde, mas que, ao longo da vida, acaba por ajustar-se e conformar-se com as instituições e torna-se um modelo convencional da sua classe.

Com todas essas representações do feminino, ainda nos questionamos como tais personagens poderiam, como propõe Woolf em *Three guineas*, evitar a guerra? Como Lucrezia, ou mesmo Miss Kilman, poderiam evitar a guerra a partir de uma posição tão desfavorável em que se encontravam? Mesmo que Miss Kilman figure como pacifista, a repulsa que ela causa, com sua posição social tão degradante, parece revesti-la de inocuidade dentro do cenário em que Lady Bruton dita as regras. E mesmo alguém

com mais poder no âmbito público que deveria evitar a guerra, como Lady Bruton, acaba por incorporar um general sedento por sangue e poder.

Woolf constrói um coro de vozes femininas que, por vezes, funcionam como uma extensão da voz de Clarissa e, por vezes, são exatamente seu oposto. Por um lado, elas figuram à margem do mundo protegido de Clarissa, como sombras ou reflexos, ou ainda como impressões, pois não chegam a ser personagens completamente desenvolvidas, como Moll Prat ou Mrs. Dempster. Lady Bradshaw, por exemplo, se perde na imensa sombra do marido. Miss Pym ou Scrope Purvis existem mais para refletir sobre a personagem de Mrs. Dalloway do que sobre a própria existência. Na mesma direção, personagens como Mrs. Foxcroft e Lady Bexborough figuram no plano narrativo de Mrs. Dalloway, mas indicam mais sobre a narrativa de Septimus Smith e conectam as duas personagens principais, Clarissa e Septimus, pois funcionam como uma narrativa em *mise en abyme* que resume a tragédia da narrativa. Ainda que de forma superficial, a guerra parece ter atingido a classe dominante, que se vê na obrigação mínima de ter que atuar de alguma maneira:

*For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven – over.*²⁰⁰ (Woolf, 1992a, p. 5)

Outras personagens, como a velha senhora na janela oposta à Clarissa, não passam de um simples reflexo para a posição de alter ego da protagonista, mas a velha senhora ganha relevância, pois a sua figura, enquanto uma personagem premonitória, reflete o futuro e o sentido da vida e da morte, conceitos fundamentais ao longo do romance. Outro exemplo é a velha mendiga cega da estação que também ganha

profundidade enquanto uma figura arquetípica, que representa um mundo submerso que de repente vem à tona.

Hussey (1986) verifica que há na obra de Woolf um ritmo implícito que perpassa a narrativa e que representa certo padrão: Clarissa costurando; Rezia produzindo chapéus; a velha mendinga cantando; Mrs. Ramsay tecendo, Lily pintando; Mrs. McNab limpando. Todos esses atos podem ser interpretados como atos políticos, que contrastam com a metodologia, a teoria e a sistematização masculina. Geralmente esse ritmo é ilustrado por meio do silêncio, da solidão, da perda da identidade, da escuridão, do anonimato, aspectos comuns da experiência primordial na ficção que é a autoconsciência e a apreensão da realidade.

Muito ainda poderia ser dito sobre esse painel denso, profundo e instigante da representação feminina erigido por Virginia Woolf em sua obra ficcional e ensaística que, como vimos, estão intimamente relacionados e em uma constante relação dialógica. Acreditamos, entretanto, que esse diálogo que construímos entre personagens, textos, críticas, momento histórico e condição social das personagens seja suficiente para comprovar nossa hipótese, levantar questionamentos e enriquecer a discussão nos estudos Woolfianos.

Notas

142. “Mrs. Brown e eu fomos deixadas sozinhas. Ela sentou-se no canto oposto, muito limpa, muito pequena, bastante estranha e sofrendo intensamente. A impressão que ela deixava era devastadora. Veio derramando como uma leve brisa, como um cheiro de queimado. Do que era composta – aquela impressão peculiar e devastante? Milhões de ideias incongruentes e irrelevantes na cabeça de alguém em tais ocasiões; um vê a pessoa, outro vê Mrs. Brown, no centro de todos os tipos de cenas diferentes” (Woolf, 1978a, p. 100, tradução nossa).

143. “Aqui está, então, apesar de todas as contradições e todas as qualificações, alguma coisa definitiva. Esses ensaios são uma tentativa de comunicar a alma. Nesse ponto, no mínimo, ele é explícito. Não é fama que ele quer; não que homens devam citá-lo nos anos que virão; ele não está colocando nenhuma estátua no mercado; ele quer apenas comunicar sua alma. Comunicação é saúde; comunicação é a verdade; comunicação é felicidade” (Woolf, 1984, p. 64, tradução nossa).

144. “Mas agora devo lembrar o que disse Mr. Arnold Bennett. Ele diz que somente se os personagens forem reais que o romance tem alguma chance de sobreviver. Senão, deve morrer. Mas, pergunto a mim mesma, o que é realidade? E quem são os juízes da realidade? Um personagem pode ser verdadeiro a Mr. Bennett e bastante irreal a mim” (Woolf, 1978, p. 103, tradução nossa).

145. “Seu mundo, então, o mundo dos profissionais, da vida pública, visto por esse ângulo, sem dúvida, parece bastante estranho. À primeira vista é imensamente impressionante. Dentro de um pequeno espaço estão agrupados S. Paulo, o Banco da Inglaterra, a Mansion House, os parapeitos maciços dos Tribunais de Justiça; do outro lado, Westminster Abbey e as Casas do Parlamento. Lá, dizemos para nós mesmas, pausando, nesse momento de transição da ponte, nossos pais e irmãos passaram suas vidas” (Woolf, 1993, p. 133, tradução nossa).

146. “Eu pensei em como é desagradável ser trancada; e pensei em como talvez seja pior ser trancada do lado de fora; e, pensando na segurança e na prosperidade de um sexo e na pobreza e insegurança do outro, e no efeito da tradição e na falta de tradição na mente de um escritor, pensei, finalmente, que era hora de recolher a carcaça amarfanhada do dia, com suas discussões e suas impressões, sua raiva e seu riso e atirá-la a um canto. Parecia que se estava a sós com uma companhia inescrutável” (Woolf, 2004a, p. 29).

147. “Quantos milhões de vezes já não tinha visto aquela face, e sempre com a mesma imperceptível contração! Firmava os lábios quando se via ao espelho. Era para dar tensão à sua face. Assim era Clarissa – tensa como um arco; definida. Assim era Clarissa, quando algum esforço, algum apêlo interno para que fôsse ela própria, a fazia concentrar-se, e só ela sabia que diferente, que incompatível e recomposta, para o mundo, em um único centro [...]” (Woolf, 1972, p. 42).

148. “Apartou as cortinas; olhou. Oh, que surpreendente! Na sala fronteira, a velha senhora olhou para ela! Ia deitar-se. E o céu... Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro, a esconder sua bela face. Mas ali estava de um cinza-pálido, percorrido rapidamente por vastas nuvens. O que era novo para ela. Devia ter-se erguido o vento. A senhora da casa em frente ia deitar-se. Era fascinante olhá-la, aquela velha senhora, movendo-se, atravessando o quarto, aproximando-se da janela. Poderia ela vê-la?” (Woolf, 1972, p. 180)

149. “A convenção na escrita não é muito diferente das etiquetas. Ambos na vida e na literatura, é necessário ter alguns meios de se criar pontes para o abismo entre a anfitriã e seu convidado desconhecido, por um lado, o escritor e seu desconhecido leitor, por outro lado. A anfitriã sempre considera o tempo, pois por gerações e gerações de anfitriãs estabeleceu-se que este é um assunto de interesse universal, no qual todos nós acreditamos. Ela começa dizendo que teremos um mês de maio desastroso, e então, tendo entrado em contato com seu desconhecido convidado, ela procede a assuntos de maior interesse. Assim também é na literatura. O escritor deve entrar em contato com seu leitor, colocando-o em contato com aquilo que ele reconhece, que estimula sua imaginação, e o torna disposto a cooperar na tarefa muito mais difícil que é a intimidade” (Woolf, 1978, p. 110, tradução nossa).

150. “O seu único dom era conhecer as criaturas quase por instinto, pensava, seguindo o seu caminho. Se a deixavam numa sala com alguém, eriçava-se como um gato; ou ronronava. Devonshire House, Bath House, a casa com cacatua chinesa, tinha-as visto uma vez, iluminadas; e recordava Sylvia, Fred, Sally Seton – que anfitriões! E o baile a noite inteira; e as carroças a caminho do mercado; e o regresso do auto pelo Parque. Recordava que uma vez lançara um xelim na Serpentina. Mas recordar, todos recordavam; [...]” (Woolf, 1972, p. 16).

151. “Mas muitas vezes aquele corpo que ela habitava (parou para olhar um quadro holandês), aquele corpo, com toda a sua consistência, não parecia nada – absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não mais ter filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os demais, por Bond Street, ser esta Sra. Dalloway; nem mais Clarissa: Sra. Dalloway somente” (Woolf, 1972, p. 18).

152. “Como uma monja que se recolhe, ou uma criança que explora uma torre, subiu as escadas, deteve-se na janela, chegou ao quarto de banho. Ali estava o linóleo verde e uma torneira gotejando. Era um vazio perto do centro da vida; um sótão. As mulheres devem deixar seus adornos. Ao meio-dia devem despir-se. Espetou o grampo na almofada e deixou o chapéu amarelo de plumas sobre a cama. Os lençóis passados estendiam-se numa longa faixa branca. A sua cama seria cada vez mais estreita. [...] Via o que lhe faltava. Não era a beleza; não era inteligência. Era essa coisa central, que se comunica; alguma coisa de cálido que quebra a superfície e encrespa o frio contato de homens e mulheres, ou de mulheres entre si. Pois *isto* ela obscuramente o compreendia” (Woolf, 1972, p. 37).

153. “Veio então o mais raro momento de toda sua vida, ao passarem por uma urna de pedra com flores. Sally parou; colheu uma flor; e beijou Clarissa nos lábios. O mundo inteiro podia ter desabado! Os outros desapareceram; estava ela sozinha com Sally. Foi como se tivesse recebido um presente, embrulhado, e lhe houvessem dito que assim o conservasse, sem olhá-lo, um diamante, uma coisa infinitamente preciosa, embrulhada, e que, enquanto caminhavam (daqui para lá, de lá para cá), ela ia descobrindo, ou o seu esplendor irradiava através do invólucro; uma revelação, um êxtase religioso!” (Woolf, 1972, p. 41).

154. “O estranho, quando recordava, era a pureza, a integridade de seus sentimentos para com Sally. Não era como o que se sente por um homem. Era completamente desinteressado, e, de resto, tinha uma qualidade que só pode existir entre mulheres, entre mulheres recém-saídas da adolescência. Era um sentimento protetor, por sua parte; provinha da impressão de estarem coligadas, o pressentimento de que alguma coisa fatalmente as separaria (sempre falavam do casamento como de uma catástrofe), [...]” (Woolf, 1972, p. 40).

155. “[...] enquanto caminhavam (daqui para lá, de lá para cá), ela ia descobrindo, ou o seu esplendor irradiava através do invólucro; uma revelação, um êxtase religioso! – senão quando o velho Joseph e Peter passaram por elas:

– Contemplando as estrelas? – indagou Peter.

Foi como bater com a face de encontro a um muro de granito, nas trevas. Chocante; horrível!” (Woolf, 1972, p. 41).

156. “Compondo os vestidos, compondo os vestidos, como sempre, pensava êle, assim esteve ela sentada todo o tempo em que andei pela Índia; compondo os vestidos; atarefando-se; indo a festas; correndo à Câmara; e, com tudo isso, cada vez mais irritada, mais inquieta, pois não há nada no mundo tão mau para algumas mulheres como o casamento, pensou; e a política; e ter um amigo conservador, como o admirável Richard. Assim é, assim é, pensou, fechando o canivete de golpe” (Woolf, 1972, p. 46).

157. “Agora me parece que ir a esses homens e pedir-lhes que te ensinem a como escrever um romance – como criar personagens que sejam reais – é exatamente como ir ao sapateiro e pedir-lhe que te ensinem a como fazer um relógio. Não me deixe passar-lhes a impressão de que não os admire e não aprecie seus livros. Eles me parecem de grande valor, e mesmo de grande

necessidade. Há épocas em que é mais importante ter botas do que relógios” (Woolf, 1978, p. 104, tradução nossa).

158. “[...] mas que agora eram ‘a gente’, porque Septimus declarara ‘Eu vou matar-me’; uma coisa horrível de dizer. Será que tinham ouvido? E ela olhava para a multidão. Socorro, socorro! Tinha vontade de gritar para os distribuidores de carne, para as mulheres.

[...]

Tinha direito a seu braço, embora este fôsse insensível. E o que o marido lhe podia dar – a ela, que era tão simples, tão impulsiva, vinte e quatro anos apenas, sem amizades na Inglaterra, e que por ele deixara a Itália – era apenas um osso” (Woolf, 1972, p. 22).

159. “O amor torna a gente solitária, pensou. Não podia dizê-lo, a ninguém, [...] Nada poderia fazê-la feliz sem ele! Nada! Era um egoísta. Assim são os homens. [...] Olha! A aliança lhe escorregava do dedo – como havia emagrecido! Ela é que sofria – mas não tinha ninguém a quem dizê-lo” (Woolf, 1972, p. 29).

160. “Que longe a Itália e a casaria branca e a sala onde suas irmãs sentavam a fazer chapéus, e as ruas à tarde, cheias de gente que ria alto, sim, e não meio vivos como os daqui, nas suas cadeiras de rodas, a olharem umas poucas e feias plantas metidas em potes! – Deverias ver os jardins de Milão – disse ela em voz alta. Mas a quem? Não havia ninguém. Suas palavras dissipavam-se” (Woolf, 1972, p. 30).

161. “Estou sozinha; estou sozinha! – exclamou, junto à fonte do Regent’s Park (olhando para o índio com a sua cruz), como talvez à meia-noite, quando todos os limites se perdem e o campo reverte à sua forma antiga, como viram os romanos, coberto de névoa, ao desembarcarem, e as colinas não tinham nome e os rios corriam não se sabia para onde – assim eram as suas trevas; [...]” (Woolf, 1972, p. 30).

162. “Ser torturada por aquele maligno verdugo, tal era o seu destino. Mas por quê? Era como um pássaro abrigado sob uma leve fôlha, que pisca ao sol quando a fôlha se move; e estremece ao estalido de um galho seco. Estava exposta; cercada pelas enormes árvores; pelas vastas nuvens de um mundo indiferente, exposta; torturada; e por que deveria sofrer? Por quê?” (Woolf, 1972, p. 69).

163. “Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flôres, para os troncos, de onde se desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando [...]” (Woolf, 1972, p. 11).

164. “Os pesados círculos se dissolviam no ar. Que loucos somos, pensava ela, atravessando Victoria Street. Só Deus sabe como se ama a isto, como se considera a isto, compondo-o sempre, construindo-o sempre em torno de nós, derribando-o, criando-o de novo a cada instante; até as últimas mendigas, as mais baixas misérias dos portais (bebem a sua ruína) faziam o mesmo; impossível, ela o sabia, impossível salvá-las com leis parlamentares, por esta simples razão: amava a vida” (Woolf, 1972, p. 12).

165. “A paz baixava sobre ela, e a calma, o contentamento, enquanto a agulha, atraindo suavemente a seda ao seu leve compasso, juntava-lhe as pregas verdes e as sujeitava, facilmente, à cintura. Assim, num dia de verão, as ondas se juntam, balançam e tombam; e o mundo inteiro parece dizer: ‘Isso é tudo’, cada vez mais forte, até que o coração, no corpo estendido sob o sol da praia, também diz: ‘Isso é tudo’. ‘Não mais temas’, diz o coração. ‘Não mais temas’, diz o coração, confiando a sua carga a algum mar que suspira coletivamente por todas as dores, e

recomeça, ergue-se, tomba. E o corpo sozinho ouve a abelha que passa; a onda que se quebra; o cão, lá ao longe, ladrando, ladrando...” (Woolf, 1972, p. 45).

166. “Fora, as árvores estendiam a sua folhagem, como rêdes no abismo do ar; o quarto estava cheio de fragor das águas, e através das vagas chegava o canto da passarada. Tôdas as potências derramavam-lhe na cabeça os seus tesouros, e a sua mão jazia no dorso do sofá, tal como a vira à tona das águas, ao banho, enquanto os cães, lá longe, estavam ladrando, ladrando. Nada mais temas, diz o coração no corpo; nada mais temas” (Woolf, 1972, p. 137).

167. “E olhava, da janela, a velha senhora da casa em frente, que subia a escada. Que subisse, se assim o desejava; que se detivesse, que alcançasse o seu quarto, como Clarissa a vira fazer tantas vezes, que abrisse as cortinas, e desaparecesse novamente, ao fundo. De qualquer maneira, devia-se respeitar aquilo – aquela velha mulher olhando pela janela; inconsciente de que a observava. Havia alguma coisa de solene naquilo. Mas o amor e a religião destruiriam, onde quer que estivesse, aquele santuário da alma” (Woolf, 1972, p. 126).

168. “*ii an fa un sô*

fuu suii tu in uu...

voz sem idade, sem nexo, a voz de uma antiga fonte jorrando da terra; que brotava exatamente defronte à estação do metrô do Regent’s Park, de uma trêmula e longa forma, semelhante a um cano, a uma bomba enferrujada, a uma árvore ventada e para sempre desnuda de fôlhas, que deixa o vento lhe correr os galhos cantando” (Woolf, 1972, p. 83).

169. “Do fundo das idades – quando o calçamento era relva, era pântano através da idade das grandes prêsas e dos mamutes, da idade das auroras silenciosas, aquela mulher acabada – pois vestia uma saia – , com a mão direita estendida e a esquerda junto ao corpo, estava cantando de amor, amor que vinha de um milhão de anos, cantava, amor que perdura, e milhões de anos fazia que o seu amante, morto naqueles séculos, cantarolava, havia passado com ela, em maio; mas, no decurso das idades, longas como dias de verão, e apenas avivadas de ásteres vermelhos, recordava, êle se fôra embora; [...]” (Woolf, 1972, p. 83).

170. “[...] a enorme segadeira da morte assolara aquelas tremendas colinas, e quando ela afinal pousara a cabeça branca e imensamente velha sôbre a terra, agora uma triste geleira, suplicara aos deuses que deixassem a seu lado um ramo de urzes purpúreas, ali naquele seu alto cemitério, que acariciavam os últimos raios do último sol; pois então o espetáculo do mundo haveria terminado” (Woolf, 1972, p. 83).

171. “Coloque sobre a mesa urzes perfumadas,

Traga aqui o último ástere,

E deixe-nos falar de amor,

Como uma vez em maio.

Dê-me sua mão, que eu secretamente a apertarei,

E se alguém nos ver, será tudo o mesmo para mim;

Dê-me apenas um de seus doces olhares,

Como uma vez em maio.

Como hoje o perfume está desabrochando e exalando em cada túmulo,

Um dia livre ao ano para os mortos,

Venha pelo seu coração e eu terei você novamente,

Como uma vez em maio” (Miller, 1988, p. 190, tradução nossa)

172. “– Pobre velha! – disse Rezia Warren Smith, esperando para atravessar.

[...]

Desde que era tão infeliz, fazia agora semanas e semanas, Rezia emprestava significações às coisas que ocorriam, e às vezes sentia vontade de fazer parar os transeuntes, quando lhe pareciam bondosos, amáveis, apenas para lhes dizer: ‘Sou tão infeliz!’; e agora aquela velha a cantar na rua: ‘Se alguém nos vê, que importa?’” (Woolf, 1972, p. 85).

173. “Não tenho tempo para descrever meus planos. Devo dizer muito sobre *As Horas*, & minha descoberta; como eu escavo lindas cavernas por trás de meus personagens; penso que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas se conectem, & cada uma venha à luz do dia no momento presente – Jantar [...]” (Woolf, 1978b, p. 263, tradução nossa).

174. “Não temas mais o calor do sol,

Nem a ira do furioso inverno;

Vossa tarefa terrena vós a cumpriste;

Volta a casa e toma tua recompensa:

Radianes rapazes e garotas, todos devem,

Como o limpa-chaminés, retornar ao pó” (Shakespeare, 1918, p. 144, tradução nossa).

175. “Isso que eu quero dizer, quando afirmo que as ferramentas dos eduardianos era imprópria para o nosso uso. Eles colocaram bastante ênfase no tecido das coisas. Eles nos deram uma casa na esperança que nós fôssemos capazes de deduzir que seres humanos vivem ali. Para dar-lhes o que lhes é devido, eles tornaram a casa mais valiosa, se vivida. Mas, se você acredita que, em primeiro lugar, os romances são sobre pessoas, e somente em seguida sobre a casa em que eles moram, essa forma de se estabelecer padrões é errônea” (Woolf, 1978, p. 113, tradução nossa).

176. “E o velho tio William, que costuma dizer que se conhecia uma dama por seus sapatos e suas luvas. Voltara-se na cama, certa manhã, em plena guerra, e dissera: ‘Estou farto’. Luvas e sapatos; tinha paixão por sapatos; mas a sua própria filha, a sua Elizabeth, não se importava absolutamente nem com uma nem com outra coisa” (Woolf, 1972, p. 18).

177. “[...] já começavam a compará-la com os álamos, com a aurora, com os jacintos, com as gazelas, com a água das fontes e os lírios dos jardins; e isto lhe tornava um fardo a sua vida, pois preferia estar sozinha no campo, a fazer o que bem quisesse, mas comparavam-na a lírios e ela devia ir a festas, e Londres era tão aborrecida quando pensava estar sozinha no campo, com o seu pai e os cachorros...” (Woolf, 1972, p. 133).

178. “Mas, estava visto, havia na família Dalloway a tradição do serviço público. Abadêssas, diretoras, superintendentes, dignatárias, isso eram tôdas, sem maior brilho, na república das mulheres. Avançou um pouco mais na direção de São Paulo. Agradava-lhe a cordialidade, a fraternidade daquele tráfego” (Woolf, 1972, p. 136).

Percebe-se que nessa citação, o tradutor omite certas expressões que são de extrema importância para nossa análise. Aqui, Elizabeth refere-se a uma república de mulheres, mas também lhe agrada a “irmandade”, “a maternidade” e a “fraternidade” da movimentação da cidade, que vai além do âmbito familiar, com o qual ela deseja romper.

179. “Os passos daquela gente atarefada nas suas atividades, as mãos colocando pedra sobre pedra, os espíritos eternamente ocupados, não com frases triviais (comparar as mulheres com álamos... divertido, sim, mas idiota), porém com os navios, os negócios, as leis, a administração, e, além disso, tudo tão majestoso (estava no Temple), tão alegre (o rio), tão piedoso (a igreja) – aquilo a decidiu irrevogavelmente, dissesse o que dissesse a sua mãe, a ser granjeira* ou médica” (Woolf, 1972, p. 135).

*Aqui o termo “granjeira” nos soa tão perjorativo e menos poderoso que “fazendeira”.

180. “Portanto, veja você, o escritor georgiano tinha que começar a jogar fora o método que estava em uso até o momento. Ele foi deixado sozinho encarando Mrs. Brown sem nenhum método para expressá-la ao leitor. Mas aquilo é inexato. O escritor nunca está sozinho. Há sempre o público com ele – senão no mesmo assento, no mínimo no compartimento ao lado” (Woolf, 1978a, p. 114, tradução nossa).

181. “[...] a Srta. Kilman era capaz de fazer tudo pelos russos, deixar-se morrer de fome pelos austríacos, mas na vida privada infligia verdadeiras torturas, tão insensível era, na sua capa de borracha verde. Fazia anos que usava esse casaco; transpirava; não ficava na sala cinco minutos sem que nos fizesse sentir a sua superioridade, a nossa inferioridade; que pobre era; como somos ricos; que vivia num tugúrio, sem uma almofada, um tapêto, ou que quer que fôsse, com aquela injustiça cravada no coração: a sua demissão da escola durante a guerra – a pobre, amargurada, infeliz criatura!” (Woolf, 1972, p. 19).

182. “Mas sua vestimenta na sua imensa elaboração tem obviamente uma outra função. Não apenas cobre a nudez, gratifica a vaidade, e cria prazer para os olhos, mas também serve para elucidar a posição social, profissional ou intelectual daquele que a veste. Se você me permitir a humilde ilustração, sua vestimenta tem a mesma função que as etiquetas em uma mercearia. Mas, aqui, ao invés de dizer ‘Isso é margarina; isso é a mais pura manteiga; a melhor manteiga no mercado’, sua vestimenta diz, ‘Esse homem é um homem inteligente – ele é Mestre em Artes; esse homem é muito inteligente – ele é Doutor em Letras; esse homem é o mais inteligente de todos – ele é um Membro da Ordem de Mérito’. É essa função – a função elucidativa – da sua vestimenta, que nos parece a mais singular” (Woolf, 1993, p. 137, tradução nossa).

183. “Assim, bem se pode sustentar a tese de que são as roupas que nos usam e não nós que as usamos; podemos fazê-las tomar o molde do braço ou do peito; elas, porém, moldam nossos corações, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade.

[...]

Pois aqui de novo nos encontramos com um dilema. Embora diferentes, os sexos se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro, e às vezes só as roupas que conservam aparência masculina ou feminina, enquanto, interiormente, o sexo está em completa oposição com o que se encontra à vista” (Woolf, 1972, p. 313).

184. “E de Renée Vivien à Radclyffe Hall e Djuna Barnes, de Vita Sackville-West à Willa Cather e Gertrude Stein, muitas outras mulheres transgressivamente apropriaram-se da vestimenta masculina ou oscilaram entre trajes parodicamente femininos ou sarcasticamente masculinos, como se quisessem declarar que, como disse Woolf, nós somos o que vestimos, e portanto, já que podemos vestir qualquer coisa, assim podemos ser qualquer um” (Gilbert; Gubar, 1989a, p. 327, tradução nossa).

185. “Que lindo deve ser o campo! Disse ela, lutando, como lhe recomendava o Sr. Whittaker, com aquela violento rancor contra o mundo, que a tinha desprezado, escarnecido, escoraçado, começando por infligir-lhe aquela indignidade: um corpo impossível de amar, cuja vista ninguém suportava. De qualquer modo que arranjasse o cabelo, a sua fronte sempre ficava como um ovo, nua, branca. **Nenhum vestido lhe assentava.** Podia comprar qualquer coisa. E, para uma mulher, naturalmente, isto significava não interessar nunca ao sexo oposto. Nunca seria a primeira para ninguém. **Mas por que tinha ela de sofrer quando outras mulheres, como Clarissa Dalloway, escapavam a isso?**” (Woolf, 1972, p. 128, grifo nosso).

186. “Deve-se insistir que ela é uma senhora de capacidade ilimitada e de uma variedade infinita; capaz de aparecer em qualquer lugar; usar qualquer vestido; dizer qualquer coisa e fazer, só Deus sabe o quê. Mas, as coisas que ela diz e as coisas que ela faz e seus olhos, seu nariz, seu discurso e seu silêncio têm um poder de fascinação irresistível, pois ela é, é claro, o espírito pelo qual nós vivemos, a própria vida” (Woolf, 1978, p. 119, tradução nossa).

187. “E começou então, pelas portas de mola, um silencioso ir e vir de criadas de avental e touca branca, não propriamente serviçais das necessidades domésticas, mas iniciadas de um mistério e ilusionismo, praticado pelas donas de casa de Mayfair, da uma e meia às duas, quando, a um gesto, cessa o tráfego, e vem para o primeiro plano essa profunda ilusão do alimento... que não se paga; e a mesa cobre-se de cristais e prata, de guardanapinhos, de bandejas com frutas vermelhas; camadas de mólho ocultam o peixe; nas caçarolas, tornam-se os frangos cada vez mais tenros; colorido, selvagem, arde o fogo; e, com o vinho e o café (que não se paga), erguem-se jucundas visões ante os olhos cismarentos; olhos gentilmente pensativos; olhos a que a vida se afigura cheia de harmonia e mistério” (Woolf, 1972, p. 104).

188. “[...] aquela parte essencial da sua individualidade, sem a qual Millicent Bruton não seria Millicent Bruton; **aquêle projeto de emigração de jovens de ambos os sexos, pertencentes a famílias respeitáveis, para os instalar no Canadá,** com perspectivas de prosperidade. Exagerava. **Tinha talvez perdido o senso da medida.** Para os outros, a emigração não era evidentemente a solução óbvia, o sublime achado [...] pode ser a emigração, pode ser a emancipação; mas, qualquer que seja êsse objeto, em redor do qual a alma segrega diariamente a sua essência, acaba inevitavelmente por se tornar algo de prismático, de brilhante, metade espelho, metade pedra preciosa: ora cuidadosamente oculto para evitar zombarias, ora orgulhosamente exibido. **A emigração se havia convertido, em suma, em grande parte de Lady Bruton**” (Woolf, 1972, p. 108, grifos nossos).

189. “Com a adoração pela medida, Sir William não só prosperava pessoalmente como fazia prosperar a Inglaterra, isolando-se os lunáticos, proibindo-lhes procriarem, incriminando o desespero, impedindo os incapazes de propagarem as suas idéias até que êstes também compartilhassem do seu senso da medida” (Woolf, 1972, p. 100).

190. “**Lady Bruton ergueu os cravos, segurando-os com certa rigidez, na mesma atitude com que o general, no quadro, às suas costas, segurava um rôlo de papel, e assim quedou, imóvel, absorta. Que era ela do general? Neta? Bisneta? Sir Roderick, Sir Miles, Sir Talbot... qual dêles?** Notável como naquela família persistia a parecença nas mulheres. Ela própria poderia ter sido um general de dragões. E Richard teria servido prazerosamente sob o seu comando; tinha-lhe o maior respeito” (Woolf, 1972, p. 105, grifo nosso).

191. “**Na verdade, Lady Bruton tinha a reputação de interessar-se mais por política do que pelas pessoas; de falar como um homem; de se haver metido numa notória intriga dos anos oitenta, que agora começava a mencionar nas memórias.** Por certo que havia uma alcova no seu salão, e uma mesa nessa alcova, e, sôbre a mesa, uma fotografia do General Sir Talbot Moore, que ali escrevera (numa noite dos anos 80), em presença de Lady Bruton, com seu conhecimento, talvez a conselho seu, um telegrama que ordenava o avanço das tropas britânicas, num momento decisivo” (Woolf, 1976, p. 106, grifo nosso).

192. “**Mas tinha que escrever. E uma carta ao Times, costumava dizer à Srta. Brush, custava-lhe mais do que organizar uma expedição à África do Sul (coisa que ela havia feito durante a guerra). Após uma manhã de luta, iniciando, rasgando, começando a eterna carta, sentia,**

como em nenhuma outra ocasião, a futilidade da sua condição feminina, e evocava gratamente a Hugh Whitbread, que possuía – ninguém o poderia duvidar – a arte de escrever ao *Times*.

A uma criatura constituída tão diversamente do seu modo de ser, com tal domínio da linguagem, hábil em redigir as coisas ao gosto dos diretores de jornais, não se lhe poderia considerar um simples glutão. Lady Bruton muita vez suspendia o juízo acêrca dos homens, em consideração ao misterioso acôrdo em que êles, e não as mulheres, parecem encontrar-se com as leis do universo; sabem como encarar as coisas; sabem como dizê-las; de modo que, se Richard a aconselhasse, e Hugh escrevesse por ela, estava certa de fazer alguma coisa às direitas” (Woolf, 1972, p. 109, grifo nosso).

193. “Ela era agora uma mulher velha, que não servia para grande coisa. Mas a sua casa, o seu pessoal, a sua boa amiga Milly Brush – lembrava-se dela? – só esperavam ser utilizados, se para alguma coisa pudessem servir, afinal... Pois nunca falava na Inglaterra, mas essa ilha de homens, essa querida, querida terra estava no seu sangue (embora não lesse Shakespeare), e, **se jamais uma mulher fôsse capaz de cingir o elmo e arremessar a flecha, conduzir tropas ao ataque, governar as hordas bárbaras com indomável justiça e repousar depois, sob um escudo rôto, numa igreja, ou sob a verde relva de uma colina antiga – essa mulher seria Millicent Bruton. Privada por seu sexo,** e por certa preguiça, também, de faculdades lógicas (sentia-se incapaz de escrever uma carta ao *Times*), acompanhava-a constantemente a imagem do Império, e a sua intimidade com êsse deus potente lhe comunicava aquela imponência e rigidez, [...] **Deixar de ser inglesa, mesmo entre os mortos... nunca!**” (Woolf, 1972, p. 175, grifo nosso).

194. “Mas, agora o que sinto sobre *minha* escrita? – esse livro, que é *As Horas*, se não for esse o nome? Deve-se escrever a partir dos mais profundos sentimentos, disse Dostoievsky. E eu o faço? Ou simplesmente brinco com as palavras, amando-as como as amo? Não, não acho que sim. Nesse livro tenho muitas ideias. Eu quero dar vida e morte, sanidade e insanidade; quero criticar o sistema social e mostrá-lo no seu mais intenso funcionamento” (Woolf, 1953, p. 57, tradução nossa).

195. “Nós passamos por todas essas gerações, supondo que os homens eram igualmente importantes, e que o trabalho deles é de mérito igual. Enquanto reproduzimos crianças, eles, supomos, têm produzido livros e quadros. Nós povoamos o mundo. Eles o civilizaram. Mas, agora que sabemos ler, o que nos impede de julgar os resultados? Antes de trazermos uma outra criança ao mundo, devemos jurar que nós descobriremos como é o mundo” (Woolf, 1985a, p. 119, tradução nossa).

196. “Mas durante tôda noite não pudera afastar os olhos de Sally. Era uma extraordinária beleza, do gênero que ela mais admirava, morena, olhos grandes, com essa qualidade que, por não a possuir, sempre invejara – uma espécie de abandono, como se pudesse dizer o que quer que fôsse, fazer não importa o quê; **uma qualidade muito mais generalizada entre as estrangeiras que entre as mulheres inglesas**” (Woolf, 1972, p. 38, grifo nosso).

197. “Foi Sally quem lhe fêz sentir, pela primeira vez, como era protegida a vida em Bourton. Clarissa nada conhecia sôbre os sexos, nada sôbre os problemas sociais. [...] Ficavam horas e horas no quarto mais alto da casa, falando da vida **e de como reformariam o mundo. Pensavam fundar uma sociedade para abolir a propriedade privada,** e até haviam escrito uma carta, embora não a tivessem remetido” (Woolf, 1972, p. 39, grifos nossos).

198. “Sally, justiça lhe seja feita, via claro no assunto. Uma das coisas que melhor recordava era uma discussão ocorrida num sábado de manhã, em Bourton, **acêrca dos direitos das mulheres (essa questão antidiluviana), quando Sally, perdendo a paciência, disse, encolerizada, a Hugh, que êle representava tudo o que havia de mais detestável na classe média inglesa. E que o considerava responsável pela sorte ‘dessas pobres raparigas de Piccadilly’**” (Woolf, 1972, p. 75, grifo nosso).

199. “Era ainda atraente, ainda era uma personagem, Sally Seton. Mas quem era aquêles Rosseter? Ostentava duas camélias no dia do casamento – era só o que Peter sabia a seu respeito. ‘Êles têm milhares de criados, léguas de estufas’, escrevera-lhe Clarissa; ou coisa parecida. **Sally confessou-o, com uma gargalhada**” (Woolf, 1972, p. 182).

* A prévia tradução muda o sentido da frase de Woolf e que é de extrema importância para nossa análise. Sally, que um dia pretendia juntamente com Clarissa reformar o mundo e abolir a propriedade privada, agora era proprietária, com um grande senso de humor.

200. “Pois era em meados de junho. A guerra estava acabada, exceto para alguns, como a Sra. Foxcroft, ainda na última noite na Embaixada, devorando a sua mágoa, porque fôra morto aquêles belo rapaz e o velho castelo deveria agora passar para um primo; ou Lady Bexborough, que inaugurava uma quermesse, diziam, tendo na mão o telegrama de que John, o seu predileto, fôra morto; mas estava acabada, sim; graças a Deus – acabada” (Woolf, 1972, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final dessa longa jornada, uma viagem interna e periférica pela obra de Virginia Woolf, esperamos ter respondido, a contento, alguns questionamentos que levantamos ao longo deste livro. Na Parte I, intitulada “A estetização do político”, respondemos três de nossas indagações: o que significa ser uma escritora em uma cultura cujas definições fundamentais da autoridade literária são implícitas ou explicitamente patriarcais? De que forma as representações femininas influenciam o modo como as mulheres veem o próprio ato da escrita? As escritoras escrevem a partir da tradição patriarcal imitando ou rejeitando seu ato?

Já as questões: de que forma ocorre o diálogo entre o discurso político e estético de Virginia Woolf? De que modo as concepções feministas estão presentes em seus romances? Como a crítica social emerge das entranhas do subtexto, fazendo surgir um discurso político latente? foram respondidas ao longo da Parte 2, intitulada “A politização do estético”.

Ao longo deste estudo pudemos constatar, por um lado, que há uma profunda coerência entre o discurso político e o estético na obra de Virginia Woolf que caracteriza sua escritura. Por outro lado, há muitas contradições no discurso Woolfiano, que também são características fundamentais de sua escritura. Tal constatação começou a ser evidenciada com a crítica feminista, a partir da década de 70, que priorizou o resgate da figura de Virginia Woolf enquanto feminista, detectando uma política textual e sexual em sua obra. Com isso, surgiu um novo mapeamento a respeito do pensamento da escritora sobre a literatura, a mulher, a política e a sociedade. Isso possibilita novos olhares à obra da escritora, redirecionando e abrindo infinitas possibilidades para os estudos Woolfianos.

Makiko Minow-Pinkney (2010) compreende que a estética modernista e feminista de Virginia Woolf converge em uma tentativa de desafiar os padrões patriarcais e a opressiva ideologia da era vitoriana. Hoje, essa luta contra as convenções literárias representa uma alternativa radical, que as feministas contemporâneas entendem como uma luta contra a ideologia de uma sociedade e cultura fundamentalmente falocêntrica. Assim, Minow-Pinkney (2010) entende que a narrativa experimental de Woolf representa a busca de toda escritora de alterar a estrutura e a textura do romance, até que encontre uma frase, uma estrutura que seja adequada, que tenha a forma natural de seu pensamento, sem nenhuma distorção. Desse modo, percebe-se que aquilo que Woolf admirava em Jane Austen, que era o fato de ela ter encontrado a frase perfeita para seu pensamento, é exatamente o que Woolf determina como objetivo da sua escrita: romper com os modelos pré-existentes, encontrar o equilíbrio perfeito para sua frase, a medida certa para a criação de suas personagens e, também, uma voz narrativa toda sua, que represente a forma natural de seu pensamento. Com isso, Woolf, juntamente com outras escritoras, criou uma retórica revolucionária e opôs-se a um discurso falocêntrico, que tem contribuído para liberar a mulher/escritora da opressão e do confinamento. É claro que o feminismo de Woolf nem sempre é evidente ou óbvio, contudo, a crítica feminista nos ensinou a ler o subtexto, ou seja, as entrelinhas do texto, e a detectar a política feminista de Woolf, que, por muito tempo, manteve-se invisível ou que a crítica não queria enxergar.

Fazendo uma breve retrospectiva de seu *opus*, vemos que *Orlando*, por exemplo, é o melhor exemplo de androginia. *The years* e *Three guineas*, inicialmente, foram construídos como um único livro, mas que depois foram separados. *Jacob's Room* seria o melhor exemplo de narrativa experimental e representa a luta contra os padrões convencionais dos eduardianos e contra a ideologia falocêntrica. Já as duas primeiras obras

de Virginia Woolf, *The voyage out* e *Night and day*, expressam o feminismo, ainda de uma forma tímida, com personagens femininas que buscam escapar da opressão e do confinamento patriarcal vitoriano. *Between the acts*, que é considerada uma peça em prosa poética, busca uma voz primitiva e arcaica, o que demonstra a resistência de Woolf à história oficial da sociedade falocêntrica e sua opção pela história das mulheres, que não consta nos livros de história, uma história mais democrática e menos tendenciosa.

Minow-Pinkney (2010) não compreende *Between the acts* como um texto obviamente feminista, mas, uma vez que este se refere a um fim para a civilização masculina, ele carrega, obviamente, uma grande carga feminista. A partir desse ponto de vista, pode-se dizer que nenhum dos romances de Woolf é feminista em uma primeira leitura, mas, como todos questionam o discurso falocêntrico no seu íntimo, pode-se entender que todos carregam em si um subtexto feminista que provém da consciência de Woolf de se saber mulher, escrevendo em uma sala repleta de homens prontos a julgá-la por seu pensamento não falocêntrico e a condená-la por essa tentativa de alterar a ordem dos valores estabelecidos.

Pamela Caughie (1991) procura liberar o texto de Woolf tanto da classificação modernista, quanto feminista, sem, contudo, negar as relações entre as duas. Para tanto, Caughie propõe uma leitura da obra de Woolf a partir do contexto da narrativa pós-moderna, demonstrando que o texto de Woolf abarca uma variedade de relações literárias. Assim, Caughie (1991) mostra-nos que Woolf não estava apenas interessada numa estética modernista ou apenas numa política feminista, mas, sobretudo, estava interessada na natureza e no *status* da ficção propriamente dita. Ao lidar com os limites da linguagem e dos padrões convencionais literários, Woolf estava sempre em busca de novas palavras e de novas formas, para criar sua narrativa experimental, que extrapola qualquer forma de

enquadramento. É por isso que concordamos com Caughie (1991) quando afirma que não se deve buscar uma “norma” para seus textos, pois poderíamos cair na armadilha da “essencialização”. Caughie (1991) também procura evitar a ruptura entre forma e conteúdo, sendo a forma a narrativa experimental e o conteúdo, a política sexual feminista de Woolf. Ela percebe a urgência de estabelecer-se uma conexão entre os dois, sem que um sobreponha-se ao outro. E esperamos com este livro ter correspondido à expectativa de promover tal conexão entre o discurso político e o estético de Virginia Woolf e levantar novas possibilidades para a narrativa Woolfiana.

Ao final de cada romance de Woolf, Caughie (1991) observa que o leitor tem a impressão de estar diante de um discurso com diferentes vozes, em múltiplas perspectivas, como uma música dissonante em vários tons. Essas múltiplas vozes representam os diversos papéis de cada personagem, ou mesmo de uma única personagem, como se pôde observar em Mrs. Ramsay. Essas diferentes camadas envolvem diferentes facetas (sociais, sexuais, ficcionais) e atualizam várias possibilidades e estruturas narrativas, que, por sua vez, evocam diferentes tipos de realidade. Caughie (1991) constata que algumas estratégias consideradas pós-modernas – as contradições, as ambiguidades, as indeterminações, as descontinuidades, o caráter autorreflexivo e multivalente, a multiplicidade e a instabilidade – acabam por nos informar algo sobre o texto Woolfiano, não porque Woolf escrevia essencialmente como mulher ou como pós-moderna, porque, enquanto escritora, estava constantemente em um processo de mudança buscando novas formas e novas concepções sobre o que é arte.

Woolf estava vivendo em um mundo em constante processo de mudança no qual tudo o que era “sólido desmanchava-se no ar”, para nos apropriarmos da feliz metáfora de Karl Marx, reformada por Marshall Berman. Deve-se compreender a crítica feminista como produto de um

mundo ainda vigente, em constante transformação e no qual as mulheres e todos os grupos ex-cêntricos de diferentes partes do globo, ainda buscam um lugar apropriado, educação, oportunidades igualitárias no mercado de trabalho, liberdade de ação e de pensamento. Apesar das diferenças e oposições, há várias semelhanças entre os termos modernista, pós-modernista e feminista, no sentido de que todos subvertem os padrões convencionais, criticam as culturas dominantes e desafiam o centro, ou seja, o *status quo* dominante. É por isso que não queremos reduzir a escrita de Woolf aos movimentos modernista, pós-modernista ou feminista, pois, ao final deste livro, pode-se concluir que sua escrita é tão caleidoscópica quanto suas personagens, sendo possível detectar nela elementos de todos esses movimentos.

Na mesma direção que Caughie (1991) e Minow-Pinkney (2010), Alex Zwerdling (1986) verifica que os romances de Woolf são permeados por uma voz masculina de condenação contra as mulheres. Personagens como Charles Tansley, em *To the lighthouse*, também povoam *Voyage out*, *Night and day*, *Orlando*, *The waves* e *Between the acts*. Essa hostilização masculina também está presente em *A room of one's own* e em *Three guineas*. Para o crítico, isso seria um reflexo do que Gilbert e Gubar (1988) também já haviam notado em *The war of the words*, de que a década de 1920 estava marcada por uma verdadeira batalha dos sexos, que se iniciara com a decisão feminina de abandonar os papéis tradicionais, entrar no mercado de trabalho e assumir papéis anteriormente reservado aos homens. Desse modo, Zwerdling (1986) lembra-nos que Woolf estava escrevendo em um momento histórico em que as batalhas do movimento feminista estavam saindo vitoriosas. As mulheres tinham conquistado o direito ao voto, o direito ao divórcio, o direito sobre a propriedade e haviam entrado no mundo das profissões e nas universidades.

Woolf estava interessada nas causas econômicas e psicológicas do domínio masculino, o que fica claro em seus romances *To the lighthouse* e *Mrs. Dalloway* e, também, nos seus ensaios. Nesse sentido, confirma que as contribuições de Woolf foram mais do que significativas, pois ela levantava questões que restauravam a complexidade de assuntos que estavam sendo radicalmente simplificados e que eram necessários para uma ação política mais eficaz. Assim, pode-se compreender porque a vida de Judith Shakespeare não era possível naquele momento, e não era apenas pela falta de dinheiro, de liberdade ou de experiências, mas, principalmente, pela falta da aprovação da sociedade, que não legitimava seu talento e sua vocação. Aqui podemos estabelecer um paralelo com a vida de Virginia Woolf, que, por muito tempo, foi incompreendida, criticada e rotulada de maneira depreciativa. Não é difícil entender por que ela estava interessada no enredo trágico das suas predecessoras e mesmo contemporâneas, no resgate de suas vozes que mesmo sem uma educação clássica, sem estímulo, e, até mesmo, sem autoconfiança no próprio talento, puderam escrever obras essenciais, que marcaram literatura inglesa.

Woolf, como observa Zwerdling (1986), procurou expressar sua indignação em relação aos problemas sociais de diferentes formas – um tratado político, diários, biografias, memórias, romances de fato e fantasia, ensaios – e em diferentes tons – distanciamento irônico, sarcástico, encantador e sábio. O idealismo de Woolf foi mudando das instituições sociais, dos padrões familiares e de concepções ideológicas para a própria natureza humana. Ao final, seus romances revelam uma aguda autoconsciência dos movimentos sociais, dos eventos históricos, das mudanças nas instituições sociais e no poder, tanto no âmbito público, como no privado. Ao mesmo tempo, seus romances demonstram uma

extrema capacidade para a resistência, a determinação de seus personagens em planejar suas vidas de acordo com as suas necessidades.

Retomando o diálogo entre o discurso político e o estético de Woolf, pode-se estabelecer diversos paralelos, a começar pela questão da androginia. Como vimos, muitas das personagens de Virginia Woolf podem ser consideradas andróginas. Woolf, interessada em evitar a rigidez dos papéis sexuais, opta pela flexibilidade, mobilidade e multiplicidade. Mrs. Ramsay e Lily, em *To the lighthouse*, acabam por assumir a condição de visionárias e andróginas ao longo da narrativa, por mais que a sociedade patriarcal procurasse emoldurá-las em um único papel, há uma resistência e uma busca pela multiplicidade, ao invés de uma visão unilateral e redutora.

A relação entre Mrs. Ramsay e Lily leva-nos a pensar na frase de Woolf (1993, p. 69), “*Thinking back through our mothers*”, presente em *A room of one's own*. Isso também nos remete à própria crítica feminista, no sentido de rever nossas mães literárias ou biológicas para (re)significarmos nossos papéis. A frase de Woolf também seria um convite à criação de uma comunidade de mulheres, não apenas de *outsiders*, mas, sobretudo, de um grupo de mulheres com uma maior integração e interação entre elas e cujo objetivo seria questionar o centro, convidando os que estão à margem a ocuparem o centro e os que estão no centro a saírem um pouco dessa posição central e confortável e colocarem-se no lugar do outro, buscando uma maior mobilidade e abrindo espaços para outros diálogos e soluções de muitas problemáticas.

Lily também pode figurar como Judith Shakespeare, a artista oprimida que supera os limites da sociedade patriarcal: aniquila o anjo do lar e consegue realizar sua obra. Mas diferente de Judith Shakespeare, que não escreveu nenhuma palavra e não obteve reconhecimento social em relação aos seus talentos artísticos, Lily termina sua obra, ganha autoridade para

expressar sua visão e mais segurança para seguir sua vocação. Na mesma direção, ainda podemos pensar em Lily como as mulheres da faculdade de Fernham, em “*Professions for women*”, que representam uma nova geração de mulheres, diferente daquela da era vitoriana, que teria maior acesso à educação, ao mercado de trabalho, maior participação política, com direito à propriedade privada, maior liberdade de ação e de pensamento.

Ainda pensando no diálogo entre o político e o estético, pode-se constatar de que modo a “frase feminina”, discutida em *A room of one's own*, está presente em *To the lighthouse*. Como observamos anteriormente com a discussão de Caughie (1991) e de Makiko Minow-Pinkney (2010), em relação à forma, Woolf estava rompendo com as convenções literárias, buscando uma nova estrutura. Isso fica claro quando a escritora propõe escrever uma nova elegia e, utilizando o caráter canibal do romance, traz a pintura para refletir sobre os limites da linguagem e da representação literária. Além disso, Woolf também estava alterando a própria textura e tessitura do romance com sua prosa poética e com seu estilo, que é marcado pelas ausências, elipses, reticências, parênteses e travessões, que criam uma multiplicidade de sentidos. Já com relação ao conteúdo, Woolf estava “sentenciando” a mulher à liberdade da escrita, à posse não só de um teto, mas, sobretudo, à posse intelectual, o que implica no controle da linguagem e de si própria.

Continuando a explorar a questão do conteúdo político no discurso estético, Woolf relacionava a guerra, em *Three guineas* e em “*Time passes*”, com a dominação masculina. Embora ela tenha amenizado essa relação e modalizado o tom de seu próprio feminismo, devido à crítica masculina, ainda ouvimos seu grito de indignação em relação à tirania masculina, que começa na própria sala de jantar e espalha-se nas esferas

públicas. Ainda compreendemos “*Time passes*” como o subtexto que questiona a ordem estabelecida pelos valores da sociedade patriarcal.

Na análise de *Mrs. Dalloway*, esperamos ter ilustrado como se estabelece o diálogo com o discurso político de Virginia Woolf presente em *A room of one's own* e *Three guineas*. Ao final dessa longa trajetória com a obra de Virginia Woolf, parece-nos evidente que, como pretendia a escritora ao criar o romance, a crítica social emerge como um subtexto enxertado em um enredo convencional, que envolve a narrativa de Clarissa Dalloway. Woolf insere sua protagonista no espaço social da sociedade patriarcal em uma tentativa de subverter a ordem, além de mostrar as rachaduras nessa mesma estrutura social, que apontam para a dissolução da arquitetura patriarcal. Não é difícil constatar que essa tentativa de inserção no espaço social também está presente em *A room of one's own* e em *Three guineas*. No primeiro ensaio, Woolf havia identificado a exclusão feminina em certas instituições: na biblioteca, na universidade e nos livros de história do *British Museum*. Já em *Three guineas*, ela questiona a inexistência de pontes que conectem o mundo público e o privado, além de perceber que a exclusão feminina das esferas públicas, impossibilitava a mulher a participar de decisões que definiriam seus próprios futuros. Assim, *Mrs. Dalloway* sugere uma revisão do espaço público, bem como propõe uma reconstrução da arquitetura patriarcal e, por último, uma ressignificação da experiência feminina em diversas esferas do público e do privado. Nesse caso, esse projeto de revisão, reconstrução e ressignificação está perfeitamente de acordo com o projeto da crítica feminista de inserir a voz feminina nos espaços de vazio e silêncio ao longo da história e de reconstruir a experiência feminina no espaço urbano, mas, sobretudo, humano.

Em *Mrs. Dalloway*, assim como em *To the lighthouse*, a sintaxe é fragmentada, havendo numerosas interrupções que rompem com a frase e

a sequência. Isso permite-nos dizer que essa construção fragmentada reflete a instabilidade da estrutura social, pois em ambos, texto e contexto, a aparência de solidez desfaz-se facilmente, por meio das rachaduras que insistem em se apresentar. Nesse caso, o texto Woolfiano funciona como um subtexto que pretende implodir a ordem a partir do próprio sistema. A linguagem, como a sociedade patriarcal, são construtos sociais e como tais podem ser manipulados, construídos, destruídos, reconstruídos e ressignificados de modo que for conveniente. *Mrs. Dalloway*, assim como *To the lighthouse*, questiona as instituições sociais, o Império britânico, a guerra, as classes sociais, as relações de gênero e de poder. Além de criticar a forma de se fazer política, que aliena e isola indivíduos, ela mostra-nos personagens que são vítimas da guerra, da crueldade e da tirania da sociedade patriarcal. Ao criticar a rigidez dos padrões estabelecidos, Woolf estava propondo uma nova forma do fazer literário, que é também política e revolucionária.

Em relação à representação feminina, constata-se que diferentes tipos de mulheres povoam a narrativa Woolfiana. Por um lado, há muitas ainda confinadas nos papéis rígidos estabelecidos pela sociedade patriarcal, muitas delas ainda não haviam se liberado da herança vitoriana e, por outro, Woolf representa mulheres como Lily e Elizabeth, que figuram como pioneiras, experimentando novas alternativas, percorrendo novas possibilidades e abrindo caminhos para milhares de mulheres que construíram estradas bastante movimentadas. Além disso, Woolf representa mulheres como Lady Bruton, sangrentas e ávidas pelo poder, que incorporaram completamente a ideologia do Império britânico. Tal representação seria o oposto do que acredita Woolf (1993, p. 234) em *Three guineas*: “*As a woman I want no country, as a woman, my country is the whole world*”. Woolf orchestra esse grande coro de vozes femininas: vozes oprimidas, silenciadas, vozes dissonantes, vozes milenares, vozes

ancestrais, vozes abafadas, vozes altivas, vozes dominadoras, vozes por vezes como uivos, por vezes como gritos, por vezes urgentes, por vezes plácidas, vozes marginais, vozes étnicas, dos *outsiders*, mas também dos *insiders*. Todas elas recuperando a voz de Judith Shakespeare, todas elas em busca de uma nova trajetória, de novas possibilidades e alternativas.

Infelizmente, até hoje os questionamentos de Woolf estão em sintonia com a realidade da mulher em muitas partes do mundo. No Brasil, Heloísa Buarque de Hollanda (2012) observa que a mulher ainda está lutando por maior participação política, no entanto, sua presença no Congresso e no Senado brasileiro é de apenas 5,7%. Apesar do aumento do número de mulheres no mercado de trabalho, a situação empregatícia de muitas delas ainda é precária. Contudo, apesar dessa precariedade, as mulheres ainda são as maiores responsáveis pelas múltiplas tarefas domésticas e, em muitos casos, figuram como chefe de família. Tal insatisfação está diretamente relacionada ao grande aumento nos estudos de gênero no Brasil, os quais problematizam os discursos tradicionais e ilustram como as mulheres estavam ávidas para mudar o foco na análise das representações femininas, tanto na literatura como na sociedade. Concordamos com a professora Rita Schmidt (2002) ao afirmar que a crítica feminista nos leva a questionar quem somos e de que posição falamos em um país múltiplo, complexo, heterogêneo e de amplas contradições. Ela coloca-nos frente a essa complexa realidade e percebemos que apenas falar de gênero não soluciona nossos problemas, que são tão múltiplos, mas leva-nos a reflexões e questionamentos que podem apontar para uma mudança de mentalidade e de ações concretas e necessárias em nosso contexto político e social. Falar de Virginia Woolf a partir de uma periferia multiétnica e multimiserável, retomando os termos de Schmidt (2002), pode soar tão absurdo e elitista. Contudo, falar de

Virginia Woolf por meio da crítica feminista parece-nos um ato político, urgente e necessário, tanto em nosso país como em qualquer outro.

A obra que agora encerramos foi uma tentativa de fazer ecoar em nossa realidade acadêmica a voz possante de Virginia Woolf, e para tanto apresentamos nossa leitura dessa escritora tão singular e “atual”. Reconhecemos que o que fica mais evidente não é o processo Woolfiano, mas sim nossa leitura de Woolf. Ao buscar uma “norma” para o discurso Woolfiano, nos deparamos com uma escritora que escapa a qualquer tentativa de classificação, devido à sua escrita múltipla, vasta, contraditória, repleta de ambiguidades, ambivalências, inconsistências e descontinuidades. Construimos nossa Virginia Woolf, que aqui é apresentada, mas, também, reconhecemos que, como qualquer construto, “nossa Virginia Woolf” pode ser criticada, reconstruída, ressignificada e reinventada. Convidamos a todos a construírem a sua.

REFERÊNCIAS

- ABEL, E. Narrative structure(s) and female development: the case of Mrs. Dalloway. In: HOMANS, M. (ed.). **Virginia Woolf**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993, p. 103-125.
- ALLEN, J. **Virginia Woolf and the politics of language**. London: Edinburg University Press, 2010.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARRETT, M. (ed.). **Women and writing**. London: The Women's Press, 1979.
- _____. Introduction. In: Woolf, V. **A room of one's own and Three guineas**. Introdução de Michèle Barrett. London: Penguin Books, 1993.
- BAZIN, N. T. **Virginia Woolf and the androginous vision**. New Brunswick: Rutgers U P, 1973.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas de Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERMAN, M. **Tudo que é solido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BISHOP, E. **Virginia Woolf**. London; Hong Kong: Macmillan Modern Novelists, 1992.
- BLACK, N. Virginia Woolf and the women's movement. In: MARCUS, J. **Virginia Woolf**: a feminist slant. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- _____. **Virginia Woolf as a feminist**. London: Cornell U. P, 2004.
- BLACK, W. **Judith Shakespeare**: her love affairs and other adventures. New York: A. L. Burt Company, 1883.
- BLACKSTONE, B. **Virginia Woolf**: a commentary. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- BLOTNER, J. L. Mythic patterns in *To the lighthouse*. **PMLA**, New York, v. 71, n. 4, p. 547-562, set. 1956. Disponível em: <<https://goo.gl/aaQ6Hj>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- BOWLBY, R. Walking, women and writing: Virginia Woolf as *flâneuse*. In: ARMSTRONG, I. (ed.). **New feminist discourses**: critical essays on theories and texts. London: Routledge, 1992.
- _____. **Feminist destinations and further essays on Virginia Woolf**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- BRIGGS, J. **Reading Virginia Woolf**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- BROWER, R. Something central which permeated: Virginia Woolf and Mrs. Dalloway. In: SPRAGUE, C. **Virginia Woolf**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall Press, 1971.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CAUGHIE, P. L. **Virginia Woolf & postmodernism Literature in quest and question of itself**. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- _____. Professional identity politics. **Feminist Studies**, v. 29, n. 2, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/urZ2G6>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- CHODOROW, N. Family structure and feminine personality. In: _____. **The reproduction of mothering**. Berkeley: University of California, 1999.
- CIXOUS, H. The laugh of the Medusa. In: MARKS, E.; COURTIVRON, I. (eds.). **New French feminisms**. An anthology. New York: University of Massachusetts Press, 1981, p. 245-264.
- COLERIDGE, S. T. **Specimens of table talk of Samuel Taylor Coleridge**. London: John Murray, 1837. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org>>. Acesso em: 15 out. 2012.
- _____. **Specimens of table talk of Samuel Taylor Coleridge**. New York: Cornell University Library, 1925.
- CRATER, T. L. Lily Briscoe's vision: the articulation of silence. **Rocky Mountain – Review of Language and Literature**, v. 50, n. 2, 1996. Disponível em: <<https://goo.gl/99oOjY>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- DAUGHERTY, B. R. “There She Sat”: the power of the feminist imagination in *To the Lighthouse*. **Twentieth Century Literature**, v. 37,

- n. 3, 1991. Disponível: <<https://goo.gl/w4J5im>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- DeSALVO, L. Shakespeare other sister. In: MARCUS, J. **New feminist essays on Virginia Woolf**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- DIBATTISTA, M. **Virginia Woolf's major novels**: the fables of Anon. New Haven: Yale University Press, 1980.
- DRABBLE, M. Virginia Woolf: a personal debt. In: HOMANS, Margaret (ed.). **Virginia Woolf**. A collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993.
- EDWARDS, L. R. War and roses: the politics of Mrs. Dalloway. In: DIAMOND, A.; EDWARDS, L. R. (eds.). **The authority of experience**: essays in feminism criticism. Amherst: University of Massachusetts Press, 1977.
- _____. **Psyche as hero**: female heroism and fictional form. Connecticut: Wesleyan University Press, 1984.
- EVANS, N. B. The political consciousness of Virginia Woolf: *A room of one's own* and *Three guineas*. **The New Scholar**, v. 4, p. 167-180, 1974.
- EZELL, J. M. The myth of Judith Shakespeare: creating the canon of women's Literature. **New Literary History**, v. 21, p. 579-592, 1990.
- FARWELL, M. R. Virginia Woolf and androgyny. **Contemporary Literature**, v. 16, n. 4, p. 433-451, 1975. Disponível em: <<https://goo.gl/vvSBS8>>. Acesso em: 18 mar. 2011.
- FOUCAULT, M. **The history of sexuality**. An introduction. Tradução de Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
- GALLOP, J. **Around 1981**: academic feminist literary theory. New York: Routledge, 1992.
- GARVEY, J. X. K. Difference and continuity: the voices of Mrs. Dalloway. **College English**, v. 53, n. 1. 1991. Disponível em: <<https://goo.gl/NPFWJd>>. Acesso em: 18 abr. 2011
- GILBERT, S. Woman's sentence. Man's sentencing: linguistic fantasies in Woolf and Joyce. In: MARCUS, J. **Virginia Woolf and the Bloomsbury**: a centenary. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GILBERT, S.; GUBAR, S. (eds.). **Shakespeare's sisters**: feminist essays on women poets. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- _____. **The war of the words**. Vol. 1 of No Man's Land: the place of the woman writer in the twentieth century. New Haven: Yale University

Press, 1988.

_____. **Sexchanges**. Vol. 2 of No Man's Land: the place of the woman writer in the twentieth century. New Haven: Yale University Press, 1989a.

_____. **Letters from the front**. Vol. 3 of No Man's Land: the place of the woman writer in the twentieth century. New Haven: Yale University Press, 1989b.

_____. **The norton anthology of Literature by women**. The traditions in English. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1996.

_____. **The madwoman in the attic**: the woman writer in the nineteenth-century Literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.

_____. **Feminist literary theory and criticism**. New York; London: W. W. Norton, 2007.

GUIGUET, J. **Virginia Woolf and her works**. New York: Harcourt Janovich, 1965.

HARPER, H. **Between language and silence. The novels of Virginia Woolf**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.

HAULE, J. M. To the Lighthouse and the Great War. The evidencies of Virginia Woolf's revisions of "*Time passes*". In: HUSSEY, M. **Virginia Woolf and war**: fiction, reality and myth. New York: Syracuse University Press, 1991.

HEILBRUN, C. G. **Toward a recognition of androgyny**. New York: W.W. Norton & Company, 1993.

HENKE, S. A. *Mrs. Dalloway*: the communion of saints. In: MARCUS, Jane (ed.). **New Feminist Essays on Virginia Woolf**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

HOLLANDA, H. (org.). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **The productive instability of feminist studies in Brazil**. Disponível em: <<https://goo.gl/sQfr65>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

HOMANS, M. (ed.). **Virginia Woolf**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993.

HUSSEY, M. **The singing of the real world**: the philosophy of Virginia Woolf's fiction. Columbus: Ohio State University Press, 1986.

_____. **Virginia Woolf and war**: fiction, reality and myth. New York: Syracuse University Press, 1991.

- _____. **Virginia Woolf: A to Z.** New York: Oxford University Press, 1995.
- JACOBUS, M. **Women writing and writing about women.** New York: Harper & Row, 1979.
- _____. **Reading woman: essays in feminist criticism.** New York: Columbia University Press, 1986.
- JONES, S. **Writing the woman artist: essays on poetics, politics, and portraiture.** Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1991.
- KELLEY, V. R. **The novels of Virginia Woolf.** Fact and vision. Chicago: University of Chicago, 1973.
- LAURETIS, T. **Feminist studies, critical studies.** Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- LEASKA, M. **The novels of Virginia Woolf from beginning to end.** New York: John Jay Press, 1977.
- LEE, H. Virginia Woolf's essays. In: SELLERS, S. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- LILIENFELD, J. Where the spear plants grew: the Ramsays' marriage in To the lighthouse. In: MARCUS, J. **New feminist essays on Virginia Woolf.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- LONDON, B. Guerrilla in Petticoats or Sans-Culotte? Virginia Woolf and the future of feminist criticism. **Diacritics**, v. 21, n. 2-3, 1991. Disponível em: <www.jstor.org/stable/465188>. Acesso em: 18 mar. 2011
- MARCUS, J. **New feminist essays on Virginia Woolf.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- _____. **Virginia Woolf and the languages of the patriarchy.** Bloomington: Indiana University Press, 1987a.
- _____. **Virginia Woolf and the Bloomsbury: a centenary celebration.** Bloomington: Indiana University Press, 1987b.
- _____. **Art and anger: reading like a woman.** Columbus: Ohio State University Press, 1988.
- MARDER, H. **Feminismo e arte: um estudo sobre Virginia Woolf.** Tradução de Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- _____. Virginia Woolf's "Conversion": "Three guineas", "Pointz hall" and "Between the acts". **Journal of Modern Literature**, Philadelphia, v.

- 14, n. 4, p. 465-480, 1988. Disponível em: <<https://goo.gl/oaCXf0>>. Acesso em: 19 mar. 2011.
- MEYEROWITZ, S. What is to console us?: the politics of deception in Woolf's short stories. In: MARCUS, J. **New feminist essays on Virginia Woolf**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- MILL, J. S. **A sujeição das mulheres**. Lisboa: Almedina, 2006.
- MILLER, C. R. **Virginia Woolf: the frames of art and life**. London: Macmillan, 1988.
- MILLER, J. H. Mrs. Dalloway: repetition as the raising of the dead. In: BLOOM, H. **Modern critical interpretations of Mrs. Dalloway**. New York: Chelsea House, 1988.
- MILLETT, K. **Sexual politics**. New York: Doubleday & Company Inc., 1970.
- MINOW-PINKNEY, M. **Virginia Woolf and the problem of the subject: feminine writing in the major novels**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010.
- MOERS, E. **Literary women: the great writers**. New York: Doubleday & Company, 1976.
- MOI, T. **Teoria literária feminista**. Madrid: Catedra, 2006.
- NAREMORE, J. **The world without a self**. Virginia Woolf and the novel. London: Yale University Press, 1973.
- OLSEN, T. **Silences**. New York: Seymour Lawrence, 1978.
- PEARCE, R. **The politics of narration: James Joyce, William Faulkner and Virginia Woolf**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- PEDERSEN, G. Vision in To the Lighthouse. **PMLA**, v. 73, n. 5, p. 585-600, 1958.
- PHILLIPS, K. **Virginia Woolf against Empire**. Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.
- PRATT, A. Sexual imagery in To the lighthouse: a new feminist approach. **Modern Fiction**, v. 18, p. 417-431, 1972.
- RATCLIFFE, K. A Rhetoric of textual feminism: (re)reading the emotional in Virginia Woolf's Three guineas. **Rhetoric Review**, v. 11, n. 2, p. 400-417, 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/ftMy92>>. Acesso em: 19 mar. 2011.
- RICH, A. When we dead awaken: writing as re-vision. **College English**, v. 34, n. 1, 1972. Disponível em: <<https://goo.gl/erQ55J>>. Acesso em: 4

fev. 2012.

- _____. **Of woman born**: motherhood as experience and institution. New York: W W. Norton & Co., 1995.
- RICHTER, H. **Virginia Woolf**: the inward voyage. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- _____. Hunting the moth: Virginia Woolf and the creative imagination. In: FREEDMAN, Ralph (ed.). **Virginia Woolf**: revaluation and continuity. Berkeley: University of California, 1980.
- RIGNEY, B. H. **Madness and sexual politics in the feminist novel**. Studies in Brontë, Woolf, Lessing and Atwood. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.
- ROSE, P. **Woman of letters**: A life of Virginia Woolf. New York: Oxford University Press, 1978.
- ROSENBAUM, S. P. **Women and fiction**. The manuscript versions of *A Room of One's Own*. Oxford: Blackwell, 1992.
- RUOTOLO, L. The unguarded moment: *Mrs. Dalloway*. In: BLOOM, H. **Modern critical interpretations of Mrs. Dalloway**. New York: Chelsea House, 1988, p. 127-144.
- SCHMIDT, R. T. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência e da brasilidade. In: DUARTE, Constância Lima; et al. (orgs.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte, 2002, v. 1, p. 32-44.
- SCHAEFER, J. O. The Great War and 'This late age of world's experience' in Cather and Woolf. In: HUSSEY, M. (ed.). **Virginia Woolf and war**: fiction, reality and myth. Syracuse: Syracuse University Press, 1991.
- SCHREINER, O. **From man to man**. New York: Grosset & Dunlap, 1927.
- SHAKESPEARE, W. **Cymbeline**. Edição de Edward Dowden. London: Methuen & Co, 1918.
- _____. **Hamlet**. New Haven: Yale University Press, 2003.
- SHOWALTER, E. **A literature of their own**: British women novelists from Brontë to Lessing. New Jersey: Princeton University, 1977a.
- _____. Virginia Woolf and the flight into androgyny. In: _____. **A Literature of their own**: British women novelists from Brontë to Lessing. New Jersey: Princeton University, 1977, p. 263-297.
- _____. **The female malady**: women, madness, and English culture, 1830-1980. New Jersey: Princeton University, 1985.

- _____. Feminist criticism in the wilderness. In: GILBERT, S.; GUBAR, S. **Feminist literary theory and criticism**. New York; London: W. W. Norton, 2007.
- SILVER, B. R. **Virginia Woolf's reading notebooks**. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- _____. **Virginia Woolf icon**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- SMYTHE, K. Virginia Woolf's elegiac enterprise. **Novel: A Forum of Fiction**, v. 26, n. 1, 1992. Disponível: <<https://goo.gl/TdhAJe>>. Acesso em: 6 nov. 2012.
- SNAITH, A. Virginia Woolf's narrative strategies: negotiating between public and private voices. **Journal of Modern Literature**, v. 20, n. 2, 1996. Disponível em: <<https://goo.gl/cMnK8C>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- SPIVAK, G. C. Unmaking and making in *To the lighthouse*. In: _____. **Other worlds: essays in cultural politics**. New York: Methuen, 1987, p. 30-45.
- STETZ, M. D. Anita Brookner: woman writer as reluctant feminist. In: JONES, S. W. **Writing the woman artist: essays on poetics, politics and portraiture**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1991.
- USUI, M. The female victims of war. In: HUSSEY, M. **Virginia Woolf and war: fiction, reality and myth**. New York: Syracuse University Press, 1991.
- VOGLER, T. A. **Twentieth century interpretations of To the lighthouse: a collection of critical essays**. Englewood: Prentice Hall, 1970.
- WANG, B. "I" on the run: crisis of identity in Mrs. Dalloway. **Modern Fiction Studies**, v. 38, n. 1, p. 177-191, 1992. Disponível em: <<https://goo.gl/xGnj6N>>. Acesso em: 19 ago. 2012.
- WALKER, A. In search of our mother's gardens. In: _____. **In search of our mother's gardens: womanist prose**. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- WINTERHALTER, T. "What else can I do but write?" Discursive disruption and the ethics of style in Virginia Woolf's *Three guineas*. **Hypatia**, v. 18, n. 4, p. 236-257, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3810982>>. Acesso em: 20 mar. 2011.
- WOLLSTONECRAFT, M. **A vindication of the rights of woman, with strictures on political and moral subjects**. New York: Norton &

Company, 1975.

WOOLF, V. **A writer's diary**. Edição de Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, 1953.

_____. **Orlando: a biography**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1956.

_____. **The Death of the Moth and other essays**. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. **The Captain's Death Bed and other essays**. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978a.

_____. **The diary of Virginia Woolf**. 1920-1924. Vol. 2. Edição de Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1978b.

_____. **Women and writing**. Edição de Michèle Barrett. London: The Women's Press, 1979.

_____. **To the lighthouse: the original holograph draft**. Edição de Susan Dick. Toronto: University of Toronto Press, 1982a.

_____. **Os anos**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b.

_____. **The common reader**. Edição de Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

_____. **The complete shorter fiction of Virginia Woolf**. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1985a.

_____. **Moments of being**. Edição de Jean Schulkind. London: The Hogarth Press, 1985b.

_____. **The essays of Virginia Woolf**. 1904-1912. Vol. 1. Edição de Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986a.

_____. **The second common reader**. Edição de Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986b.

_____. **The essays of Virginia Woolf**. 1912-1918. Vol. 2. Edição de Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

_____. **The essays of Virginia Woolf**. 1919-1924. Vol. 3. Edição de Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

_____. **A room of one's own and Three guineas**. Introdução de Michele Barrett. London: Penguin Books, 1993.

- _____. **The essays of Virginia Woolf**. 1925-1928. Vol. 4. Edição de Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1994.
- _____. **Rumo ao farol**. Tradução de Luiza Lobo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- _____. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.
- _____. **To the lighthouse**. London: Vintage, 2004b.
- _____. **Jacob's room**. London: Vintage, 2004c.
- _____. **The years**. Introdução de Susan Hill and Steven Connor. London: Vintage, 2004d.
- _____. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **The waves**. Introdução de Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008a.
- _____. **Between the acts**. Introdução de Frank Kermode. Oxford: Oxford University Press, 2008b.
- _____. **The voyage out**. Oxford: Oxford University Press, 2009a.
- _____. **Night and day**. Oxford: Oxford University Press, 2009b.
- ZWERDLING, A. Anger and conciliation in Woolf's feminism. **Representations**, n. 3, 1983. Disponível em: <<https://goo.gl/RkugWL>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- _____. **Virginia Woolf and the real world**. Berkeley: University of California Press, 1986.

Bibliografia consultada

- ALLEN, J. S. "Mrs. Dalloway" and the ethics of civility. **The Sewanee Review**, v. 107, n. 4, 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/oRXYjs>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- ANSPAUGH, K. Blasting the bombardier: another look at Lewis, Joyce, and Woolf. **Twentieth Century Literature**, v. 40, n. 3, 1994. Disponível em: <<https://goo.gl/IMD8EB>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- BARR, T. Divine politics: Virginia Woolf's journey toward Eleusis in *To the Lighthouse*. **Boundary 2**, v. 20, n. 1, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/303179>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

- BARRETT, E. Matriarchal myth on a patriarchal stage: Virginia Woolf's between the acts. **Twentieth Century Literature**, v. 33, p. 18-37, 1987. Disponível em: <<https://goo.gl/W1qlHR>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- BARRETT, E.; SAXTON, R. O. **Approaches to teaching Woolf's Mrs. Dalloway**. New York: The Modern Language Association of America, 2009.
- BATCHELOR, J. B. Feminism in Virginia Woolf. In: CLAIRE, S. **Virginia Woolf: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice Hall Press, 1971.
- BEER, G. **Virginia Woolf: the common ground**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- BEJA, M. **Virginia Woolf To the Lighthouse. A Casebook**. London: Macmillan, 1970.
- BELLAMY, S. "Painting The words": a version of Lily Briscoe's painting from *To the lighthouse*. In: ARDIS, A.; SCOTT, B. K. (eds.). **Virginia Woolf across the centuries**. Selected papers of the International Virginia Woolf Conference. New York: Pace University Press, 2000.
- BLANCHARD, M. Socialization in Mrs. Dalloway. **College English**, v. 34, n. 2, 1972. Disponível em: <<https://goo.gl/tIlVrw>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, H. **Virginia Woolf**. New York: Chelsea House, 1986.
- _____. **Modern critical interpretations. Mrs. Dalloway**. New York: Chelsea House, 1988.
- BRADBURY, M. **O mundo moderno**. Dez grandes escritores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURT, J. Irreconcilable habits of thought in A room of one's own and To the lighthouse. **ELH**, v. 49, n. 4, 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2872903>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- CAMARA, E. V. **Os (des)caminhos do feminino em The Voyage out, de Virginia Woolf**. 2000. Tese (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CAMARGO, J. L. **Ficção e história em Virginia Woolf**. 1994. Tese (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara.

- CIXOUS, H. **“Coming to writing” and other essays**. Edição de Deborah Jenson. London: Harvard University Press, 1991.
- _____. Sorties. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. **The newly born woman**. 7. imp. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2001.
- DAICHES, D. **Virginia Woolf**. Chicago: The University Chicago Press, 1960.
- DAUGHERTY, B. R.; BARRET, E. Virginia Woolf texts and contexts. In **Selected papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf**. New York: Pace University Press, 1996.
- DAUGHERTY, B. R.; PRINGLE, M. B. **Approaches to teaching Woolf’s To the lighthouse**. New York: MLA, 2001.
- DESALVO, L. **Virginia Woolf**: the impact of childhood sexual abuse on her life and work. Boston: Beacon, 1989.
- DOYLE, L. “These emotions of the body”: intercorporeal narrative in *To the Lighthouse*. **Twentieth Century Literature**, v. 40, n. 1, 1994. Disponível em: <<https://goo.gl/bCz02E>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- FLEISHMAN, A. **The English historical novel**: Walter Scott to Virginia Woolf. Baltimore: John Hopkins University Press, 1971.
- FREEDMAN, R. (ed.). **Virginia Woolf**: revaluation and continuity. Berkeley: University of California, 1980.
- FROULA, C. Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: war, civilization, modernity. **The Journal of British Studies**, v. 46, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/VU61xF>>. Acesso em: 12 abr. 2011
- GAIPA, M. An agnostic’s daughter’s apology: materialism, spiritualism, and ancestry in Woolf’s “To the lighthouse”. **Journal of Modern Literature**, v. 26, n. 2, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/By6hdL>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- HEILBRUN, C.; RESNIK, J. Convergences: law, literature, and feminism. **The Yale Law Journal**, v. 99, n. 8, 1990. Disponível em: <<https://goo.gl/bLh388>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- HELAL, M. K. Anger, anxiety, abstraction: Virginia Woolf’s “submerged truth”. **South Central Review**, v. 22, n. 2, 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/Vz3xOS>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- JOPLIN, P. I have bought my freedom: the gift of *A room of one’s own*: **Virginia Woolf Miscellany**, v. 21, p. 4-5, 1983

- KAIVOLA, K. Revisiting Woolf's representations of androgyny: gender, race, sexuality and Nation. **Tulsa Studies in Women's Literature**, v. 18, n. 2, 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/tXDzs8>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- GILLESPIE, D. **The multiple muses of Virginia Woolf**. Columbia: University of Missouri Press, 1993.
- KRISTEVA, J.; CLEMENT, C. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. **A revolução da linguagem poética**. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.
- LAVINE, A. Virginia Woolf "the legacy". **The English Journal**, v. 75, n. 2, 1986. Disponível em: <<https://goo.gl/otDXMi>>. Acesso em: 11 out. 2012.
- _____. "The deceptiveness of beauty": mother love and mother hate in *To the Lighthouse*. **Twentieth Century Literature**, v. 23, n. 3, 1977. Disponível em: <<https://goo.gl/VuSVty>>. Acesso em: 11 out. 2012.
- LEE, H. **The novels of Virginia Woolf**. London: George Allen and Unwin, 1970.
- LEEMAN, J. **Virginia Woolf**. São Paulo: Jorge Zahar, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. **The stream of life**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- LIMA, V. **Herança e homenagem em Virgínia Woolf**. 2002. Tese (Doutorado em Letras – Ciências da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- LOBO, L. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MACKAY, M. The lunacy of men, the idiocy of women: Woolf, west, and war. **NWSA Journal**, v. 15, n. 3, p. 124-144, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/CbFGtT>>. Acesso em: 19 mar. 2011.
- MADISON, E. C. The common reader and critical method in Virginia Woolf's essays. **Journal of Aesthetics Education**, v. 15, n. 4, 1981. Disponível em: <<https://goo.gl/iMryYL>>. Acesso em: 11 out. 2012.
- MARSHALL, D. Woolf's monumental list-works: transforming popular culture's semiotics of space. In: NEVEROW-TURK, V.; HUSSEY, Mark (eds.). **Virginia Woolf: themes and variations**. Selected papers from the Second Annual Conference on Virginia Woolf. New York: Pace University Press, 1993.

- MATRO, T. G. Only relations: vision and achievement in *To the lighthouse*. **PMLA**, v. 99, n. 2, 1984. Disponível em: <<https://goo.gl/1XThOJ>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- McLAURIN, A. **Virginia Woolf: the echoes enslaved**. London: Cambridge University Press, 1973.
- MEISEL, P. The absent father: Virginia Woolf and Walter Pater. In: BLOOM, H. **Modern critical interpretations. Mrs. Dalloway**. New York: Chelsea House, 1988.
- MEYEROWITZ, S. **Leonard Woolf**. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- MOODY, A. D. **Virginia Woolf**. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963.
- MOON, K. Where is Clarissa? Doris Kilman in *Mrs. Dalloway*. **CLA Journal**, v. 23, n. 3, p. 273-286, 1980.
- MULHERN, F. **Virginia Woolf and cultural criticism**. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1998. (Working Papers in British Studies 2).
- NATHAN, M. **Virginia Woolf**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- OLIVEIRA, S. R. **A mulher enquanto artista – a estética da castração em Lyá Luft, Clarice Lispector e Virginia Woolf**. Disponível em: <<https://goo.gl/0N9mrw>> Acesso em 20 abr. 2011.
- PAYNE, M. Beyond Gender: The example of *Mrs. Dalloway*. **College Literature**, v. 5, n. 1, 1978. Disponível em: <<https://goo.gl/M8D3XH>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- REED, C. Through formalism: feminism and Virginia Woolf's relation to Bloomsbury aesthetics. **Twentieth Century Literature**, v. 38, n. 1, 1992. Disponível em: <<https://goo.gl/uuvaAQ>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- RICE, T. J. **Virginia Woolf: a guide to research**. London: Garland Publishing, 1984.
- ROONEY, E. **The Cambridge Companion to feminist literary theory**. New York: Cambridge University Press, 2000.
- ROSENBAUM, S. P. The philosophical realism of Virginia Woolf. In: ROSENBAUM, S. P. **English Literature and British Philosophy**. Chicago: Chicago University Press, 1971.

- ROSENBERG, B. C.; DUBINO, J. **Virginia Woolf and the essay**. New York: St. Martin Press, 1997.
- ROSENMAN, E. B. Sexual identity and “A room of one’s own”: “Secret economies” in Virginia Woolf’s feminist discourse. **Signs**, v. 14, n. 3, 1989. Disponível em: <<https://goo.gl/ZnJ6dn>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- ROSSI, A. D. **A desarticulação do universo patriarcal em *The Awakening*, de Kate Chopin**. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.
- _____. **Segredos do sótão: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin**. 2011. 387f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.
- RUDDICK, S. Private brother, public world. In: MARCUS, J. **New feminist essays on Virginia Woolf**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- RYAN, D.; BOLAKI, S. **Contradictory Woolf**: selected papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf. Glasgow: Clemson University Digital Press, 2012.
- SCHENCK, C. M. Feminism and deconstruction: re-constructing the elegy. **Tulsa Studies in Women’s Literature**, v. 5, n. 1, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/463660>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- SECOR, C. Androgyny – an early appraisal. **Women Studies**, Michigan, v. 2, n. 1, 1974.
- SELLERS, S. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- SILVER, B. R. Mothers, daughters, Mrs. Ramsay: reflections. **Women’s Studies Quarterly**, v. 37, n. 3-4, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/1hMPpM>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- _____. “Anon” and “The reader”: Virginia Woolf’s last essays. **Twentieth Century Literature**, v. 25, n. 3-4, 1979. Disponível em: <<https://goo.gl/0VkBn>>. Acesso em: 4 fev. 2012.
- SPRAGUE, C. **Virginia Woolf**: a collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.
- STEWART, J. A “need of distance and blue”: space, color, and creativity in To the lighthouse. **Twentieth Century Literature**, v. 46, n. 1, 2000.

- Disponível em: <<https://goo.gl/1BnQIG>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- STIMPSON, C. R. The androgyny and the homosexual. **Women's Studies**, Michigan, v. 2, n. 1, 1974. Disponível em: <<https://goo.gl/xMFUTa>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- TABAK, F. M. **Virginia Woolf e Clarice Lispector**: a narrativa poética como construção da identidade. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Araraquara.
- THOMSON, D. **England in the nineteenth century**. London: Edward Elgar Publishing, 1990.
- TREVELYAN, G. M. **English social history**. London: Penguin Books, 1986.
- VIOLA, A. Fluidity versus muscularity: Lily's dilemma in Woolf's “To the lighthouse”. **Journal of Modern Literature**, v. 24, n. 2, 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/GcBLWB>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- VISVANATHAN, S. Women and work: from housewifisation to androgyny. **Economic and Political Weekly**, v. 31, n. 45-46, 1996. Disponível em: <<https://goo.gl/4XKfXJ>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- WICKE, J. “Mrs. Dalloway” goes to market: Woolf, Keynes and modern markets. **Novel: A Forum on Fiction**, v. 28, n. 1, 1994. Disponível em: <<https://goo.gl/qZM67K>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

Obrigado por ler este livro que

publicamos!

Esperamos que esta obra tenha correspondido às suas expectativas.

Compartilhe por [e-mail](#) suas dúvidas e sugestões conosco.

Adquira outros títulos em www.livrosdapaco.com.br

Conheça o novo site da [Paco Editorial](#) com conteúdos exclusivos para professores!

Av. Dr. Carlos Salles Bloch, 658 - Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100